



TESIS DE DOCTORADO

**MAURICE BLANCHOT
Y LO NEUTRO:
HACIA UNA ÉTICA
DESDE LA PRECARIEDAD**

Josegry V. Peña Quintero

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2020





DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

Maurice Blanchot y lo neutro: Hacia una ética desde la precariedad

Dña. Josegry V. Peña Quintero

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

- 1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
- 2) En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
- 3) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
- 4) Confirmando que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Berlin, 29 de Noviembre de 2020

Fdo. Josegry V. Peña Quintero





AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

Maurice Blanchot y lo neutro: Hacia una ética desde la precariedad

D. Luis García Soto

INFORMA:

*Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por Dña. **Josegry V. Peña Quintero** bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.*

En Santiago de Compostela, 30 de Noviembre de 2020

Fdo. Luis García Soto



AGRADECIMIENTOS

Las tesis doctorales, muchísimas veces, entrañan la desgracia de una larga duración; se prolonga su hechura como si su realización estuviera demasiado vinculada a la vida y sus contingencias, confundiéndose con ellas. A veces, esa demora no tiene sino una causa: que las páginas que se escriben son el producto de una maduración interior de su autor o autora y, como casi toda gestación creadora, ocurre en un tiempo que no es el del mundo. De modo que esta tesis llega tardíamente. Toda ella está atravesada por mudanzas, una depresión, un matrimonio y todos mis miedos. Y si, más de una vez, algunas páginas fueron escritas desde la duda, cada una de ellas contó con el sostén de mis afectos. Por eso agradezco en primer lugar a Mario, mi esposo, por su incondicionalidad para acompañarme durante todo este tiempo y confiar, pese a todo, en mi ánimo inconstante. Gracias siempre por darme el regalo de la libertad sin soltarme de la mano.

Agradezco al profesor Luis García Soto, mi tutor, por su paciencia para orientarme en el contenido y estructura de la tesis, por su lectura repetida para eliminar o lograr el menor margen de error y por sus ánimos cuando llegaba al final de la redacción y me sentía ya sin fuerzas. Agradezco al profesor Ezra Heymann, maestro y amigo, por su voluntad para enseñarme desde que entré en la Escuela de Filosofía

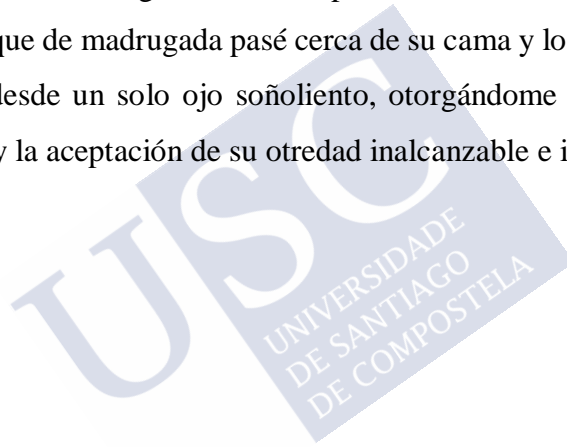
de la Universidad Central de Venezuela; por su amistad profunda y por mostrarme la multiplicidad de voces a través de las que se despliega el discurso blanchotiano. Aunque no podrá leer estas páginas, todo lo que de él quedó en mí, toda su herencia, halla una suerte de felicidad al poner el punto final a estas páginas.

Agradezco a Erik del Bufalo, mi amigo, por todas las veces que estuvo dispuesto a leerme, por su preciosa lealtad y su severidad. Agradezco también a Juan Luis Delmont, sin cuya conversación no hubiese llegado a este punto; agradezco su escucha, su ternura y perseverancia para hacerme ver que sí podía concluir este trabajo. Doy las gracias a Azucena Galettini por brindarme las herramientas —y la confianza— para adentrarme en la experiencia de la escritura. Gracias a su paciencia y receptividad fui capaz de disciplinarme y asumir con menos miedo mi compromiso con la palabra siendo un faro en toda esta travesía. Gracias a mi hermana y amiga Mariam Sperandío por su lealtad, por las largas conversaciones, por sostenerme incluso en mis sufrimientos más delirantes; por compartir las sonrisas y el humor ante mis modos neuróticos. Agradezco a Rina Cova, mi amiga íntima, mi modelo a seguir en elegancia y saber decir. Gracias por todo el apoyo en momentos sombríos y por la cerveza compartida desde la lejanía. Gracias a mis padres y a mi única hermana por haberme transmitido el amor por el conocimiento, por haber respetado por sobre todas las cosas mi libertad y, en esta medida, procurar en mí un espíritu libre pensador. Agradezco también a mi familia política, sobre todo a Delia Labraña,

en quien siempre encontré un modo ejemplar para no darle lugar a la queja, por su dulzura inesperada, por el amor que, a través de su hijo Mario, me hace llegar.

Agradezco a la ternura de todo aquel que me facilitó o hizo más llevadero el tránsito y a la belleza del mundo, que, si bien no está para complacernos, muchas veces nos complace.

Finalmente, agradezco a mi perro Baruch, mi tótem, por todas las veces que de madrugada pasé cerca de su cama y lo vi despertarse y mirarme desde un solo ojo soñoliento, otorgándome la alegría de su bienestar y la aceptación de su otredad inalcanzable e irreductible.





*A los caminantes venezolanos
que atraviesan los Andes en este
momento.*

*A los que intentaron el camino y no
llegaron ni regresaron jamás.*





RESUMEN

La presente investigación indaga e intenta responder, a través del concepto de lo neutro en la obra de Maurice Blanchot, a la pregunta acerca de si es posible hablar de una ética en la obra blanchotiana, tomando el concepto de precariedad como punto fundamental en todo el itinerario de la investigación. Para esto, estructuramos el trabajo en cuatro partes. En la primera describimos la experiencia de la escritura literaria vinculada a lo neutro que lo emparenta con la muerte del yo; para lo cual describimos las experiencias literarias de Kafka, Rilke y Mallarmé fundamentalmente. En ese mismo capítulo, estudiamos parte de la obra ficcional del autor en la que pone en marcha un modo de escritura en la que no hay nombres ni personalidades sólidas, sino un lenguaje que se tiene a sí mismo como referente. En la segunda parte abordamos lo neutro, pero ya no desde la experiencia literaria sino desde el sufrimiento como una dimensión ontológica que, aunque escamoteada en nuestro día a día, ya siempre está ahí. En la tercera parte, dialogamos con el concepto de lo neutro desde la perspectiva de otros autores y en la cuarta y última parte, mostramos por qué es posible hablar de una ética en Blanchot que se edifica desde una precariedad que atraviesa toda la obra del autor.

Palabras claves: Precariedad, neutro, escritura, sufrimiento, muerte, ética, lenguaje.



ABSTRACT

This work inquires and attempts to answer, through the concept of the neutral in the works of Maurice Blanchot, to the question about the possibility to find an ethics in his philosophy, departing from the concept of precariousness. With this aim in mind, we decided to structure the work in four parts. In the first one, we describe the experience of the literary writing in connection with the neutral and the death of the ego, through the literary experiences of Kafka, Rilke and Mallarmé. In this part, we do also analyze some of Blanchot's literary works. Those works show a peculiar way of writing, without names and solid characters and a self-referential language. The subject of the second part is the neutral, this time through the suffering, as an ontological dimension which, being always there, remains hidden in the everyday life. In the third part, we open a dialog with other authors which hold different perspectives about the concept of the neutral. Finally, in the fourth part, we argue that there is an ethical thinking in Blanchot's philosophy, which finds its ground in the meditation about the precariousness which is a constant in his works.

Keywords: Precariousness, neutral, writing, suffering death, ethics, language.



Objetivos e hipótesis

- 1) **Hipótesis principal:** Blanchot se vale de la noción de lo neutro para configurar una ética de la precariedad.
- 2) **Hipótesis subordinada:** Esta ética no estaría elaborada explícitamente, sino que se mostraría en investigaciones con temáticas diferentes.
 - a) Crítica literaria y obra de ficción.
 - b) Fenomenología del sufrimiento.
 - c) Teoría de lo neutro.

Objetivo: Deslarvar esta orientación puesto que no es evidente en toda la obra, de modo que se haría fundamental sacarla a la luz y dirigirla hacia una ética de la precariedad para así señalarla en el devenir de sus trabajos críticos y de ficción.

Metodología

Reconstrucción de un cuerpo teórico a partir de una variedad de textos, analizando aquellas partes de la obra donde la preocupación por los aspectos éticos de la precariedad se hacen manifiestos. Un recorrido lleno de dificultades por cuanto en el itinerario que nos lleva a hacer el autor, éste no tematiza, sino que lo neutro, como noción fundamental en este trabajo, aparece tejida o disimulada en otros conceptos como muerte, desastre, olvido. Precisamente por esto, elegimos trabajar autores como Kafka, Rilke o Mallarmé, para mostrar cómo la experiencia de la escritura está atravesada por esa neutralidad presente en la inquietud literaria y crítica de Blanchot. Todo este trayecto nos permitirá exponer una escritura agujereada muchas veces por lo accidental y por la discontinuidad.

Respecto a la fenomenología del sufrimiento y la noción de lo neutro, nos valdremos, en primer lugar, de las experiencias extremas vividas en los campos de concentración por Robert Antelme e Imre Kertész, y, en segundo lugar, haremos la comparación con el trabajo de otros autores sobre lo neutro: Roland Barthes, Giorgio Agamben, entre otros, para así contrastar y en esta misma medida nutrir, el enfoque blanchotiano.

Resultados Previstos

- 1) Demostración de que la inquietud ética es una constante a lo largo de buena parte de la obra de Maurice Blanchot.
- 2) Determinación de los rasgos fundamentales de este pensamiento ético y de su especificidad respecto al de otros autores con una orientación similar.

ÍNDICE

Introducción	27
1. Prefiguraciones de lo neutro	41
1.1. La experiencia de la escritura	42
1.1.1. El lenguaje literario: lenguaje de nadie	50
1.2 El lenguaje poético: el Afuera de toda palabra	60
1.3. La escritura y la muerte	67
1.3.1. Mallarmé: la muerte y el extremo de la obra	71
1.3.2. Kafka y el goce del morir	80
1.3.3. Blanchot crítico de Kafka: El aquí sin dónde	103
1.3.3.1. Blanchot: el amante-lector	104
1.3.3.2. Kafka y el malentendido	109

1.3.3.3. Kafka y la vocación	118
1.3.3.4. Del como si al sí, pero	135
1.3.3.5. Kafka y la religión	139
1.3.4. Rilke y la muerte más propia	142
1.4. El escritor: presencia fantasmal	173
1.5. La inspiración, el misterio	182
1.6. Orfeo y la noche esencial	185
1.7. Vocación y voluntad: Virginia Woolf y Paul Claudel	194
1.8. El paso del yo al Él	207
1.9. El afuera: espacio de exilio	212
1.10. El arte en el espacio del Afuera	216
1.11. Lo neutro en la obra ficcional blanchotiana	226
2. Lo neutro y la pobreza esencial	247
2.1. Vida y muerte en lo posible	250
2.1.1. La inasibilidad y la (no) relación con lo imposible	257
2.2. El sufrimiento como vía de conocimiento	270
2.2.1. El sufrimiento y la mirada anónima: el testigo	277
2.2.2. El sufrimiento extremo: lo indecible fuera del tiempo	279
2.2.3. La cuestión de lo indestructible	286
2.2.4. La especie humana: Las experiencias de Robert Antelme e Imre Kertész	290
2.3. <i>L'Autrui</i> : el infinito (in)humano	302
2.3.1. El habla de <i>L'Autrui</i>	317
2.4. La otra relación: presencia sin horizonte	325
3. Un devenir de lo neutro.....	331
3.1. Genius y lo impersonal	331
3.2. René Char y lo neutro	341
3.3. Barthes y la destrucción del paradigma	347

3.4. La metáfora	349
4. Hacia una ética de la precariedad	355
4.1. En la lejanía de lo Neutro: El prójimo y la escritura	355
4.2 Una ética blanchotiana	361
5. Conclusiones	365
6. Bibliografía	379
6.1. De Maurice Blanchot	379
6.2. Obra traducida al español:	379
6.3. Estudios y otras obras	380





LISTA DE SIGLAS POR ORDEN CRONOLÓGICO

Ensayos

Faux pas FP

La par du feu LPF

L'espace littéraire EL

Le livre à venir LPV

L'entretien infini LEI

Les pas au-delà LPA

L'écriture du désastre EDD

De Kafka à Kafka DKK

La communauté inavouable CI

L'instant de ma mort IMM

Relatos

Thomas l'obscur TON



Di toda la verdad, pero dila sesgada.

El éxito consiste en el rodeo.

Emily Dickinson





INTRODUCCIÓN

Maurice Blanchot en su libro *L'instant de ma mort*, libro autorreferencial, describe cómo, durante la II Guerra Mundial, un hombre es llevado al paredón de fusilamiento por los nazis. En el instante en que los soldados lo apuntan y él espera el disparo, experimenta una especie de ligereza, “une sorte de béatitude (rien d'hereux cependant)”¹. Aunque enseguida agrega que no pretende ahondar en el sentimiento de ligereza que lo cercó en ese momento, lo describe luego con palabras que son más un tanteo que una definición:

“Il était peut-être tout à coup invincible. Mort—immortel. Peut-être l'extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante, le bonheur de n'être pas immortel ni éternel” (IMM, 11)².

Pero en el instante en que el protagonista espera el disparo, justo cuando está en ese estado del que no puede dar cuenta de un modo concluyente, se escucha a lo lejos el estruendo de un combate. Entonces el comando desiste, el soldado baja el arma y huye.

¹ “Una suerte de beatitud (nada feliz, sin embargo)” (trad. cast., p. 11). [Fragmento que de nuevo citaremos en el subcapítulo sobre la obra ficcional blanchotiana].

² “Quizá él era súbitamente invencible. Muerto-inmortal. Quizás el éxtasis. Más bien el sentimiento de compasión por la humanidad sufriente, la dicha de no ser ni inmortal ni eterno” (trad. cast., pp. 19-20).

Esta experiencia vivida por el autor —momento de suspensión de la vida en el que la muerte horada como promesa que repentinamente se aplaza— va a devenir fundamental en la obra de Maurice Blanchot en la medida en que se vuelve traza recurrente que servirá para abordar aquello que el pensamiento no es capaz de determinar o asumir.

No podríamos decir, sin embargo, que este episodio testimonial constituya el método para elaborar su trabajo crítico, pero sí afirmamos que se vuelve fundamental en su interés por nombrar, insistentemente y siempre a modo de rodeo, el intervalo desoído o callado de aquello que en el pensamiento y en la vida humana deviene *in-significante*.

Es de esta especie de reivindicación de aquello que se desvía y que supone la vulnerabilidad, desde donde parte nuestro interés por la obra de Maurice Blanchot, pues si bien es cierto que en la historia de la Filosofía encontramos referencias a la precariedad humana a través del concepto de muerte³, es en su obra en la que adquiere una importancia inédita. Es precisamente desde donde partimos con el título del presente trabajo pues el autor, como veremos a lo largo de las páginas que siguen, se vale de la noción de lo neutro para poner en marcha un recorrido que se configura, y nos dirige, hacia lo que podríamos llamar una ética desde la precariedad.

Desde esta perspectiva, en el presente trabajo intentaremos describir los caminos que emprende el autor para mostrarnos una

³ Hegel y Heidegger son los autores más representativos a este respecto.

dimensión irreductible del devenir del pensamiento y de lo humano que no puede ya constituirse en mundo, si entendemos por este término aquello que se edifica incasablemente para hacer de la tierra un sitio habitable con sus seguridades y permanencias.

El mundo, como veremos, estará asociado a lo largo de toda su obra, al lugar de la claridad y del sentido y en el que el ser humano trabaja, obstinado, para ejercer su dominio. En esta organización heroica por incansable el lenguaje desempeña un rol decisivo en la medida en que define y señala lo que aparece y, al mismo tiempo, es el depositario de la verdad y lo verdadero.

Nuestra investigación será un recorrido que es fundamentalmente indagación y en el que enfatizaremos aquellos conceptos de los que se sirve el autor para abrir la hendidura en la que el ser humano deja de ser la criatura esclarecida que actúa siempre desde el dominio que funda e instaura. Es a partir de esta fisura que señala Blanchot en el tejido del mundo que la muerte, como lo más pasivo humano, se inscribe. A partir de ella se articula una teoría de la experiencia de la escritura que se emparenta con lo imposible: imposible el acabamiento de la obra e imposible el nombre del escritor⁴

⁴ “Nous écrivons pour perdre notre nom, le voulant, ne le voulant pas, et certes nous savons qu’un autre nous est donné nécessairement en retour, mais quel est-il? Le signe collective que nous adresse l’anonymat (puisque ce nouveau nom — le même— n’exprime que la lecture sans nom, jamais centrée sur tel lecteur dénommé, ni même une possibilité unique de lire). Ainsi, ce nom dont nous sommes glorieux ou malheureux est-il alors la marque de notre appartenance au sans nom d’où rien n’émerge: le néant public —inscription qui s’efface sur un

cuyo yo desaparece en ese espacio otro que Blanchot denomina como espacio literario.

Son dos los registros a través de los cuales lo imposible se despliega en la obra de arte, más específicamente en la obra literaria, y en los que el concepto de muerte opera como sinónimo de lo insituable, pero también como momento del que ningún voluntarismo puede dar cuenta.

Esta suerte de catástrofe sucederá en el seno mismo del lenguaje. Partiendo de una doble distinción heredada de Sthéphane Mallarmé, Blanchot rastrea en ese lenguaje que guarda y es garantía del mundo, su vacilación, su retroceso y su propia impotencia. Así, en la primera parte de este trabajo ahondaremos en la descripción de cómo el lenguaje literario, en oposición al lenguaje cotidiano, acoge y despliega el error por cuanto ocurre a espaldas del Orden, del Sentido y de la Claridad del mundo tal y como lo definimos más arriba.

La primera parte de nuestro trabajo versa sobre esta acuciosa fenomenología en la experiencia de la escritura que recorre todo el

tombeau absent” (LDL, 53). [“Escribimos para perder nuestro nombre, queriéndolo, sin quererlo, y, en efecto, sabemos que otro nos es dado necesariamente a cambio, pero ¿cuál? El signo colectivo que nos envía el anonimato (puesto que ese nuevo nombre —el mismo— no expresa más que la lectura sin nombre, jamás centrada en tal lector designado por su nombre, ni siquiera y una posibilidad única de leer). De este modo, el nombre que nos hace vanidosos o desdichados es la marca de nuestra pertenencia a aquello que carece de nombre, aquello de donde nada emerge: la nada pública —la inscripción que se borra sobre una tumba ausente” (trad. cast., p. 66)].

itinerario crítico blanchotiano. Haremos especial énfasis en lo neutro y en cómo deviene región de precariedad, ejemplificado especialmente a través del concepto de muerte, que aparece en la medida en que la obra se da en el espacio de lo inapropiable y en el que la voluntad del sujeto que escribe se disloca.

Tal profundización en la descripción de lo neutro en la experiencia literaria se hace insoslayable, pues nos servirá de vía de acceso para describir y comprender lo neutro en la vida humana a través del sufrimiento extremo, el segundo punto central del presente trabajo. La escritura aparece en la obra de Blanchot como anticipación de una dimensión ontológica nuestra, que sin embargo permanece disimulada en el vaivén de ese mundo exasperado en su eficiencia y realización.

Nuestro objetivo será el de reconstruir ese cuerpo teórico que hace Blanchot de cómo lo neutro tanto en una y otra experiencia —la de la escritura y el sufrimiento extremo— se muestra como un murmullo que es interrupción y desarticula la subjetividad en la medida en que nos desaloja de todo dominio, incluso de la posibilidad de decir yo. Para ilustrar esto último, describiremos los testimonios de Robert Antelme en los campos de concentración de Dachau y Buchenwald y el de Imre Kertész también superviviente de los campos de exterminio.

Es pertinente preguntarnos, no obstante, ¿cómo es que el estudio de la actividad literaria desemboca en una fenomenología del sufrimiento? Después de la II Guerra Mundial, una de las

preocupaciones centrales de la filosofía francesa será la de cuestionar los principios del lenguaje, y a partir de lo cual surge la urgencia de reformular no solo las teorías del mismo, sino la ontología⁵. Blanchot fue uno de los primeros en subrayar lo neutro, tal vez marcado por la experiencia de la muerte diferida a la que aludimos al comienzo de esta introducción y en la que se advierte el esbozo que sugiere una parte nuestra vulnerable y precaria en la medida en que aparecemos desligados de todo poder. Sin embargo, no podemos decir que su obra se circunscriba a la contemporaneidad de una época atendiendo al movimiento filosófico de un grupo determinado; más bien al contrario, sus inquietudes parten de una reflexión personal sobre la literatura, en la que ve esa interrupción del mundo en la experiencia de escritores con los que Blanchot estableció una amistad profunda como lector. Mallarmé, Rilke, Kafka, Virginia Woolf, Claudel, Musil, son algunos de los escritores que figuran como faros en el recorrido del autor, por cuanto mostraron el testimonio, a través de sus obras y diarios, del debilitamiento de su subjetividad y la entrada a otro dominio en el que ya no podían dictar su propia ley: el viraje del yo a Él.

Pero no solo se apoyará en estos autores para hablar de lo neutro, el propio Blanchot intentará poner en marcha en su obra ficcional un

⁵ Michel Foucault, "Structuralism and post-structuralism: an interview with Michel Foucault", Telos 55, Primavera, 1983, pp. 195-21. (Entrevista de Gérard Raulet). En castellano, "Estructuralismo y postestructuralismo" en Michel Foucault., *Estética, Ética y Hermenéutica. Escritos esenciales III*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 307- 334. (Traducción de Ángel Gabilondo).

discurso que carece de centro, siendo una clara alegoría de su trabajo crítico y en el cual presenta a personajes desplazados a ese punto en que la subjetividad deviene el fantasma que deambula incesante, a ciegas, sin posibilidad de reposo y fuera de toda afirmación y de toda negación. Una suspensión ontológica que no surge del “yo quiero” sino de un error⁶.

Precisamente, es desde este debilitamiento del sujeto en el ámbito de la escritura, que se hace pertinente hablar de vulnerabilidad en la creación artística, puesto que la previsibilidad, lo conocido, la coherencia y el sentido a través del lenguaje no solo quedan suspendidos, sino que llevan en sí el equívoco; como si el lenguaje en el ejercicio de sensatez también llevara la locura, la mueca irónica, la sorpresa inaprehensible —el azar— y de los que el artista no puede hacerse dueño:

“Le renoncement au moi-sujet n'est pas un renoncement volontaire, donc non plus une abdication involontaire; quand le sujet se fait absence, l'absence de sujet ou le mourir comme

⁶ En *La communauté inavouable*, Blanchot en la parte titulada “Éthique et amour” cita un fragmento de la novela de Marguerite Duras “La maladie de la mort” que nos puede aproximar a lo que el propio Blanchot nos quiere decir con la salida involuntaria hacia el espacio de lo neutro: “Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit: par exemple d'une erreur. Elle dit: jamais d'un vouloir” (CI, pp. 68-69). [“Usted pregunta cómo podría sobrevenir el sentimiento de amar. Ella le responde a usted: Quizá por una falla repentina en la lógica del universo. Ella dice: Por ejemplo, un error. Ella dice: Jamás por un querer” (p. 70)]. De modo que, nunca, la separación de aquello que da sentido, de lo que estructura la solidez del devenir del mundo, es por un querer.

sujet subvertit toute la phrase de l'existence, fait sortir le temps de son ordre, ouvre la vie à sa passivité, l'exposant à l'inconnu (...)" (EDD, 51)⁷.

No es, pues, decisión del escritor ir hacia ese punto que incluso altera la linealidad del tiempo, como tampoco someterse a la experiencia de la escritura es garantía de la expulsión hacia ese espacio otro que es pura exterioridad.

Esta desposesión examinada y rastreada en la obra crítica, tiene su resonancia y continuación en la concepción del prójimo (l'autrui) que el autor expone en *L'entretien infini* y que abre paso a una dimensión ética en el pensamiento blanchotiano.

En primer lugar introduce la interrogante, a partir de una descripción de lo posible, de si acaso no existe un tipo de relación que escape de la mismidad de lo uno y la totalidad del concepto; una relación que se dé de espaldas a la identificación de la persona; una cercanía que no sea dialógica sino encuentro con lo inconmensurable, lo que carece de medida y en el que la subjetividad, otra vez, quedaría despojada de su poder, es decir, un espacio abierto a la precariedad humana ya lejos de la creación artística y vinculada a su devenir en el mundo. En segundo lugar, Blanchot irá distinguiendo los diferentes

⁷ "La renuncia del yo-sujeto no es una renuncia voluntaria, tampoco una abdicación involuntaria; cuando un sujeto se vuelve ausente, la ausencia del sujeto o el morir como un sujeto subvierte toda la frase de la existencia, hace salir el tiempo de su orden, abre la vida a su pasividad, exponiéndola a lo desconocido" (trad. cast., p. 32).

tipos de sufrimiento que se pueden padecer y encontrará en el sufrimiento extremo el momento en el que el ser humano queda despojado del proyecto y en el que incluso nuestra capacidad de cálculo estaría vedada. Este estado de precariedad extrema, en el que no hay amparo posible ubica al ser humano en el afuera de toda patria, de toda pertenencia. De allí que nos preguntáramos: ¿Qué anida en esta presencia que es la pura desposesión? ¿Qué se despliega en el ser humano que, agotado de cansancio, sin fuerzas, camina y se alimenta; qué opera en la presencia disminuida a la pura necesidad hasta el punto de la agonía? Blanchot dedicará algunas páginas de *L'entretien infini* a responder a estas preguntas cuyas respuestas tienen en común lo neutro de nuevo como espacio de exilio y en el que podemos escuchar el eco de la filosofía de Emmanuel Lévinas y su noción de *Il y a*.

El *Il y a* corresponde a un acontecimiento ontológico en el que el sujeto y su mundo desaparecen; la presencia de un residuo de ser en el que se afirma lo impersonal⁸ y en el que más que hablar del sí mismo, se hablará del “ello” o del “él” pues se trata de una existencia sin existente, un vacío que, no obstante, no llega a ser vacío pues *hay*: el carácter neutro de esta presencia:

“Tras esta destrucción imaginaria de todas las cosas no queda ninguna cosa, sino solo el hecho de que hay. La ausencia de todas las cosas se convierte en una suerte de presencia: como el lugar en el que todo se ha hundido, como una atmósfera densa, plenitud

⁸ Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Fayard, París, 1983, p. 46.

del vacío o murmullo del silencio. Tras esta destrucción de las cosas y los seres, queda el «campo de fuerzas» del existir impersonal. Algo que no es sujeto ni sustantivo. El hecho de existir que se impone cuando ya no hay nada. Es un hecho anónimo: no hay nadie ni nada que albergue en sí esa existencia. Es impersonal como «llueve» o «hace calor» Un existir que resiste sea cual sea la negación que intente desecharlo”⁹.

El *il y a* es el testimonio de lo no representable y que en Blanchot viene a tomar la forma de lo neutro una vez en la escritura, otra vez en el sufrimiento extremo. La amistad que durante décadas cultivaron Lévinas y Blanchot, y que se mantuvo desde ese primer encuentro en la Universidad de Estrasburgo, comprendió también un diálogo a través de la obra de cada uno. Ambos se esmeraron, no solo por arrojar luz sobre la pasividad del ser humano, sino también por desplazarla a una trascendencia que es anterior a todo movimiento de la consciencia, esto es, a toda afirmación, negación y superación.

Desde esta perspectiva, Blanchot, en el intento de mostrar cómo opera lo neutro, nos enfrenta al testimonio del sufriente, de aquel que ya no tiene nada que perder pues su vida, ubicada ya en la pura necesidad y que escapa de la relación dialéctica, constituye al Otro como prójimo y es lo inalcanzable, lo inapropiable; aquello que se

⁹ Emmanuel Lévinas, *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 84.

evade en una infinitud suspendida y sagrada¹⁰, presencia en la que resuena, como un rumor sin fin, el *il* y *a* de Lévinas.

El habla de ese prójimo que habita la exterioridad sin ocasión de guarecerse, sin que haya ningún cuidado ni goce se establece también desde la alteridad por cuanto no puede reducirse de ninguna manera a lo mismo. Aunque Blanchot introducirá la figura del suplicante para hablar de ese otro tipo de relación sin reciprocidad, volverá a la escritura como ejemplo de esa relación ética con el Otro que sin embargo está solo. Esta relación disimétrica, sin correspondencia, se establece en el Afuera en tanto no es un encuentro categorizable; un encuentro que es oscilación y que se da en el espacio de lo imaginario.

Si con Lévinas alcanzamos la tematización de muchos de sus conceptos, Blanchot, en cambio, huirá de establecer definiciones. Las nociones en las que intenta profundizar no pretenden delimitaciones tajantes, de ahí la dificultad de su lectura y su análisis pues nos lleva (y supone) —en el intento de no traicionarlo— a un rodeo que busca decir lo que el propio autor no define, sino que hace intuir. Su estudio, por lo tanto, tiende a ser una aproximación que puede muy bien ilustrar la relación con ese prójimo del que habla; como fuera del mundo; la apertura de una suerte de comunión sin comunidad.

Precisamente porque Blanchot no aborda las nociones a través de una teoría abstracta o sistemática, sino que lo hace a través del

¹⁰ LEI, 196.

análisis teórico de casos concretos, en este trabajo abordaremos los principales: la crítica literaria, el análisis del proceso de creación centrándonos en Kafka, Mallarmé, Rilke y la obra de ficción de Blanchot, de todo lo cual nos ocuparemos en la primera parte titulada “Prefiguraciones de lo neutro”. La segunda parte está dedicada al análisis del sufrimiento extremo para lo cual ahondaremos en los testimonios de Robert Antelme e Imre Kertész, supervivientes de los campos concentración nazis. El análisis de ambas experiencias desembocará en una reflexión sobre el prójimo y otro tipo de relación con el Otro, que llevará a un análisis sobre una ética de la precariedad y la escritura en el que lo neutro puntea haciéndose presente a lo largo de la reflexión. Precisamente por esto, en la tercera parte haremos un pequeño trayecto acerca de otras maneras de concebir lo neutro a la luz de otros autores. La cuarta y última parte nos servirá para responder a la pregunta de si es posible hablar de una ética en la filosofía de Maurice Blanchot.

A la luz de todo este recorrido en el que nuestro autor sostendrá un discurso que profundiza nuestra vulnerabilidad, bien sea desde su reflexión sobre la escritura, o sobre el sufrimiento, nos preguntaremos si cabe hablar de una ética en este pensamiento que persiste en el afuera de toda categorización.

- 1. Prefiguraciones de lo neutro:** La primera parte lleva este nombre en el intento de bordear la obra blanchotiana desde la descripción que hace el propio autor para hablar de lo neutro en la experiencia

de la escritura. Hemos elegido a Mallarmé, Kafka, Rilke, Virginia Woolf y Paul Claudel por cuanto dan testimonio a través de sus obras y diarios, del acto de escribir tanto como indagación, como del esfuerzo por dominar un espacio del que ya no son dueños: el espacio literario. Espacio en el que la vulnerabilidad del yo se hace manifiesta. Pasaremos luego al análisis de la obra ficcional de Blanchot y mostraremos cómo nuestro autor lleva al límite el lenguaje ubicándolo lejos de lo real para precisamente deslindarlo de la mera representación. Un ejercicio llevado a cabo a través de personajes cuya característica común será la de una ambigüedad identitaria, dando paso, así, a una alegoría de lo neutro.

2. **Lo neutro y la pobreza esencial:** La segunda parte estará dedicada al análisis de los diferentes tipos de sufrimiento. Será en el sufrimiento extremo donde Blanchot encontrará la presencia de una neutralidad que pone al ser humano que lo padece en una trascendencia constituida por la vulnerabilidad y la infinitud. Es a partir de la pasividad, en la que el sujeto se vacía volviéndose una pura presencia anónima, desde donde Blanchot hablará del prójimo (l'Autrui) influenciado por el pensamiento de Emmanuel Lévinas. Va a ser en esta indagación sobre un habla que implique un tipo de relación [despojada] de mismidad y en la que lo neutro halle su lugar, donde Blanchot volverá a la escritura como espacio del Afuera, en el que el mundo encuentra su interrupción y en el que es imposible hacer morada: espacio de lo neutro y de vulnerabilidad.

- 3. Un devenir de lo neutro:** En esta parte hemos querido hacer una breve exposición acerca de la noción de lo neutro en otros autores: Giorgio Agamben, René Char y Roland Barthes. Agamben nos mostrará una dimensión de lo neutro que, aunque se manifiesta alejado del yo y su afán de conquista, pertenece aún al mundo y busca manifestarse en él. René Char, desde el poema y según Blanchot, pone en marcha lo neutro como desconocido, por eso diremos que “indica” y ya no que lo muestra. Roland Barthes, en cambio, le otorga a la noción de lo neutro el estatuto de categoría que separa tajantemente “el querer-vivir” del “querer-asir”. Si bien es cierto que coinciden con Blanchot en ubicar lo neutro al margen del yo y sus conquistas, cada uno tiene una manera diferente de relacionarlo con el mundo.
- 4. Hacia una ética de la precariedad:** Partiendo de todo el recorrido antes descrito, nos pareció oportuno preguntarnos si se podía hablar de una ética en el pensamiento de Maurice Blanchot, tomando como referencia una noción de lo neutro vinculada, por un lado, al espacio de la escritura como ruina, y, por el otro, a una dimensión ontológica humana asociada con el sufrimiento extremo. Lo neutro, así, nos servirá de marco para, desde lo más precario, hablar de una ética blanchotiana instalada en un lugar sin lugar, fuera del mundo, y del que, no obstante, participamos todos en nuestra condición de mortales.

*Tal vez, a la manera de las cosas que hablan
con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el
lenguaje no habla de las cosas ni del mundo:
habla de sí mismo.*

Octavio Paz

*También el poeta, si es un verdadero poeta,
tiene que repetirse perpetuamente “no sé”.
Con cada verso intenta responder, pero en el
momento en que pone el punto final, le asaltan
las dudas y empieza a advertir que su
respuesta es temporal y en ningún caso
satisfactoria. Entonces prueba otra vez y otra
vez, para que a las sucesivas muestras de su
insatisfacción consigo mismo los historiadores
de la literatura las sujeten con un clip enorme
para denominarlas: “La Obra”.*

Wisława Szymborska

1. PREFIGURACIONES DE LO NEUTRO

En 1943 Blanchot publicó *Faux pas*, su primera obra de ensayos críticos en los que ya se dibujan los temas que serán recurrentes a lo largo de toda su obra crítica posterior: la ambigüedad del lenguaje, el no-saber, el silencio que opera en la palabra literaria, el vacío, la muerte, lo imposible, términos que, como veremos, aparecen en permanente tensión, como modos de un lenguaje que se acoge a la diferencia y, en este sentido, es exterior a lo que el propio Blanchot define como lenguaje ordinario y en cuyo estudio ahondaremos en las páginas sucesivas. En todos estos ensayos encontraremos lo que llamamos “las

prefiguraciones de lo neutro” y que da título a esta parte del trabajo. Decimos prefiguraciones por cuanto vemos momentos en las que está presente esa otra noción que Blanchot va a mencionar más directamente en *L’Entretien Infini* y que en otras obras va apareciendo como un atisbo; como un indicio que, sin embargo, el autor muy pocas veces nombra como lo neutro. Es en el *L’Espace Littéraire* en donde lo neutro se insinúa a través de lo que podríamos llamar tres momentos: 1) El lenguaje literario 2) La muerte en la experiencia literaria (la anonimidad o desaparición del autor) 3) El afuera. En las páginas consecutivas mostraremos este recorrido, siempre como rodeo por cuanto nuestro autor aborda la experiencia de la escritura desde la atención de cada momento, con sus sutilezas y singularidades para mostrar a partir de esta descripción la dimensión de lo escindido, lo oscuro y no totalizable en la génesis de la obra.

1.1. LA EXPERIENCIA DE LA ESCRITURA

*Escribir es usar la palabra como carnada
para pescar lo que no es palabra. Cuando
esa no-palabra, la entrelínea, muerde la
carnada, algo se escribió.*

Clarice Lispector

Escribir es un asunto de devenir siempre.

Gilles Deleuze

Si con Clarice Lispector partimos de que la escritura es el trastrocamiento de la no-palabra en cuerpo textual y que a su vez este cuerpo narrativo o poético se vuelve invisible en tanto anuncia y

enuncia mundos y relaciones ficticios, estaremos de acuerdo con Blanchot cuando a lo largo de toda su obra crítica pone particular énfasis en el análisis, no solo de la escritura, sino de la figura del escritor como paria de su propia obra.

La experiencia de la escritura no es, pues, la experiencia del sujeto que produce una mercancía desde el automatismo y la técnica. Tampoco es la de un copista que calca lo que dicta el Yo a partir de una total soberanía¹¹. El lenguaje de la escritura aparece emparentado a un nomadismo que se ofrece a los diversos movimientos de una palabra desprovista de la fijeza a una única significación. Ésta es, como veremos, la distinción fundamental que establece Blanchot entre lenguaje ordinario y lenguaje literario¹². El lenguaje ordinario aspiraría una función atributiva, de correspondencia y/o adecuación a nuestra realidad. En buena parte de la Filosofía de las primeras décadas del siglo pasado, se fue asentando una concepción en torno al lenguaje que se circunscribía a hacer de éste garantía del mundo. Para dicha filosofía

¹¹ “L’existence de l’écrivain apporte la preuve que, dans le même individu, à côté de l’homme angoissé subsiste un homme de sang-froid, à côté du fou un être raisonnable et, uni étroitement à un muet qui a perdu tous les mots, un rhéteur maître du discours” (FP, 12). [“la existencia del escritor prueba que, en un mismo individuo, coexisten un ser angustiado y un hombre de sangre fría, un loco y un cuerdo, y, unido estrechamente a un mudo que ha perdido todas las palabras, un retórico dueño del discurso” (trad. cast., p. 14)].

¹² Creemos que Blanchot toma esta distinción de la obra de Mallarmé. En el libro de ensayos críticos, en el ensayo titulado *Le mythe de Mallarmé*, Blanchot nos dice que “Mallarmé croit à la existence de deux langages, l’un essentiel, l’autre brut et immédiat” (LPF, 37). [“Mallarmé cree en la existencia de dos lenguajes, uno esencial y otro bruto e inmediato” (la traducción es nuestra)].

primaba la función representativa del lenguaje, es decir, las condiciones de verdad o falsedad de los enunciados. Por ejemplo, Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Filosoficus*, analiza el lenguaje investigando las condiciones del decir verdadero-falso. El mundo sería lo representable por el decir con sentido, esto es, por enunciados que pueden ser verdaderos o falsos. El mundo quedaba delimitado mediante esta función: “Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo” restringiendo el mundo a las condiciones de *veritabilidad*.

Desde este punto de vista, el lenguaje representativo es visto como esencial, puesto que las demás funciones o dimensiones se supeditan a éste. Blanchot, claramente influenciado por Nietzsche¹³ nos dice, en cambio, que ese lenguaje en efecto *sirve*, ofrece unas pautas y tales pautas se cumplen: hay conocimiento, nos comunicamos, pero en él no aparece lo esencial. En primer lugar, porque ese lenguaje que intenta permanecer fiel a su correlato, preserva, sin embargo, su *lado fabulador* ya que su esencia es la de hacer invisible aquello que nombra, Blanchot señala:

“Ma parole est à la fois une affirmation et une négation et un oubli du principe de contradiction. Et le sens du langage dont le rôle semble être constamment de manifester les choses, alors qu’il

¹³ “El mundo ficticio del sujeto, de la substancia, de la ‘razón’, etc. es necesario: hay en nosotros un poder que ordena, simplifica, falsifica, separa artificialmente. ‘Verdad’: voluntad de hacerse dueño de la multiplicidad de sensaciones, ensartar los fenómenos bajo categorías determinadas” (Friedrich Nietzsche, *Nihilismo: Escritos póstumos*. Recuperado de: https://www.academia.edu/15130351/EL_NIHILISMO_Escritos_p%C3%B3stumos).

substitue à ces choses leur intelligibilité, est justement dans cette contradiction dont il ne se sépare pas. Telle est la fonction dialectique du discours, son pouvoir de contestation qui lui est essentiel” (FP, 108)¹⁴.

En segundo lugar, al ser una de las características principales del lenguaje reemplazar la cosa enunciada por su nombre, tal mudanza, dice Blanchot, es una negación, por cuanto la cosa nombrada vira hacia una generalidad (que es afirmación) que la hace desaparecer en su singularidad elevándola al reino de la idea, aquel reino de la perduración y del sentido. Como si el lenguaje limitado a su función meramente atributiva y de correspondencia, poseyera una suerte de corsé que, no obstante, no le impidiese escapar de esos puntos fijos y volver a una ambigüedad que es irreductible. Precisamente en esa liberación a hurtadillas, que es un viraje, radica el poder de impugnación del lenguaje de su rol comunicativo o función dialéctica, como lo llama Blanchot, y a partir del cual se constituye todo saber:

“Le langage est lié au savoir en tant qu’il assure des points fixes, une permanence, une détermination par le général, c’est à dire un arrêt dans la recherche passionnée du résultat, mais il est lié aussi au savoir, dans la mesure où il prétend se lier au non-savoir, s’entraîner à travers des retournements, des

¹⁴ “Mi palabra es a la vez una afirmación y una negación y un olvido del principio de contradicción. El sentido del lenguaje, cuya misión parece consistir en manifestar las cosas en todo momento, cuando en realidad las sustituye por su inteligibilidad, se halla precisamente en esta contradicción de la que no puede liberarse, tal es la función dialéctica del discurso, su esencial poder de impugnación” (trad. cast., p. 102).

ruptures, des malentendus, par une éternelle confrontation et un éternel renversement du pour et du contre, vers une négation de tout principe stable qui est aussi une négation de lui-même” (FP, 108)¹⁵.

El lenguaje ordinario, entonces, garantiza la estabilidad de una realidad que en su aparecer puede ser confusa y desestructurada, otorgándole los bordes con los cuales nos sujetamos y hacemos de esa realidad un objeto. El lenguaje, en este sentido, se establece como pátina necesaria que consolida nuestra comprensión del mundo en el ámbito del proyecto humano y gracias al cual es posible el conocimiento. De ahí que Blanchot señale lo expresado por Brice Parain¹⁶ cuando dice que el lenguaje de alguna manera obliga siempre a nombrar, no individualidades, sino lo universal, como si su tarea primera tendiera a la preservación de esos puntos fijos que garantizan la inteligibilidad del mundo. Pero además, la afirmación de Parain

¹⁵ “El lenguaje está unido al saber en tanto le asegura unos puntos fijos, una permanencia, una determinación por medio de lo general, o sea, un alto en la búsqueda apasionada del resultado; pero también está unido al saber desde el momento en que pretende hacerlo no-saber, dejarse llevar hacia revueltas, rupturas y malentendidos en una eterna confrontación del por y el contra, hacia una negación de todo principio estable que es, igualmente, negación de sí mismo” (trad. cast., p. 102).

¹⁶ “Le langage a une réalité propre, une existence qui ne peut être effacée, des lois qu’on ne peut méconnaître. Il est peut-être en mon pouvoir de me taire, mais si je parle, il n’est pas en mon pouvoir d’échapper aux obligations du langage, de me soustraire à sa destination qu’il accomplit nécessairement. Cette fonction, dit Brice Parain, est d’introduire dans le monde des besoins le monde de l’universel, la règle de l’universel. Le discours n’est pas destiner à exprimer l’individuel, la sensation, mais il a pour le rôle de m’attirer, que je le veuille ou non, vers le général, vers la conscience logique et la reconnaissance des lois dont il est dépositaire” (FP, 105).

sugiere algo más grave: la imposición, por parte del lenguaje, de salirse siempre con la suya, en la medida en que parecería imposible escaparse del sentido al que aspira siempre en su afán rotulador, pues nombrando liquidamos “la sensación”, esto es, la carnalidad de las cosas en su espacio de degradación y mortalidad.

Con Blanchot comprendemos que en el lenguaje mismo está la salida de esta imposición; sabemos que, en ese absoluto que describe Parain, el lenguaje es, además, materia, un objeto maleable que, aunque muchas veces esté en nuestras manos, se escapa de ellas dejando de ser mera representación del mundo, incluso dejando de ser expresión de lo que llamamos real, pues en esta consolidación del mundo, como dijimos unas líneas más arriba, está implícita la desaparición de la cosa concreta, de modo que hay una gran conversión en el hecho de nombrar pues la cosa desaparece en su singularidad para devenir imagen despojada de toda corrupción. Cuando no hay nada, señala nuestro autor, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece. La imagen necesitaría, pues, de la desaparición del mundo, reclamaría aquel espacio en el que nada se afirma, reflejo de la cosa desaparecida que ha necesitado de la lejanía, de su distancia, para su configuración:

“L’image demande la neutralité et l’effacement du monde, elle veut que tout rende dans le fond indifférent où rien ne se affirme, elle tend à l’intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c’est là sa vérité (...) L’image devient, dans ce cas, la suivante de l’objet, ce qui vient après lui, ce qui

en reste rien, grande ressource, pouvoir fécond et raisonnable” (EL, 354)¹⁷.

La imagen¹⁸ como el paso de lo visible hacia lo invisible: El objeto retrocede en su significación, dando así paso a la suspensión que es ambigua y, por esto mismo, desplaza el juego en el que se basa la dinámica del mundo, que es productividad y realización. Por lo tanto ella, la imagen, no pertenece enteramente a la negación del

¹⁷ “La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad. (...) imagen se convierte, en este caso, en la continuación del objeto, lo que viene después de él, lo que queda y nos permite disponer de él aun cuando no queda nada, gran recurso, poder fecundo y razonable” (trad. cast., pp. 243-249).

¹⁸ Tiene sentido aquí remitirnos a la referencia hecha por Juan Gregorio, en su obra *La voz de su misterio* al trabajo de Régis Debray consagrado al devenir de la imagen en Occidente: “La imagen atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte (...) Es lícito pensar que la primera experiencia metafísica del animal humano fue este desconcertante enigma: el espectáculo de un individuo que pasaba al estado de anónima gelatina (...). Traumatismo suficientemente angustioso para reclamar al momento una contracomedia: hacer una imagen del innombrable, un doble muerto para mantenerle en vida, y, a la vez, no ver ese no sé qué en sí, no verse a sí mismo como casi nada” (Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada de Occidente*, Paidós, Barcelona, p. 27). Sin embargo, agregamos nosotros que aunque allí se señala la íntima relación entre muerte e imagen, suscitada, nos dice Debray, por el estremecimiento y el trastorno de experimentar la muerte del otro; la imagen aquí como aquello que honra lo ya sido en su desdoblamiento, preservándolo en la estabilidad de la perduración y salvándole – elevándolo – de la repugnante putrefacción corporal, para Blanchot, la imagen literaria y ya no la visual, aun cuando tras su paso ella alce una y otra vez aquel desconcierto, y se vincule con la muerte por el vacío que la constituye, el rasgo que las distancia es que a la imagen poética no le concierne ni puede ser la depositaria de aquella gran responsabilidad de la perduración: “*Partageons l'éternité*, nos dice Blanchot, *pour la rendre transitoire*”. (EDD, 220) [Compartamos la eternidad para hacerla transitoria” (trad. cast., p. 124)].

objeto, mucho menos a su afirmación, sino a ese más acá o más allá que es ausencia y cuya débil aparición ya no remite al espacio homogéneo e indistinto, sino a una multiplicidad que impide ser aprehendida y unificada; es, si se quiere, un residuo; una traza que, no obstante —y en esta contradicción quiere hacer hincapié nuestro autor— pierde, en el uso cotidiano, su característica de despojo, como si la estela que es, a fuerza de uso, deviniera una radiografía de lo nombrado. Tenemos, así, una solidez del reflejo, o como lo expresa no sin ironía el propio Blanchot: “imagen que deviene continuación del objeto”.

Tomamos, pues, el lenguaje ordinario (que, como vimos, se constituye como imagen) como el depositario de lo que no puede corromperse en la medida en que ofrece y asegura la comprensión del mundo, pues no nos parece evidente su ambigüedad, aun cuando ese lenguaje como dador de sentidos nos constituya. De modo que estamos obligados a decir, a la luz de lo que señala Blanchot, que en el lenguaje ordinario opera una versión de lo imaginario en el que la imagen nos ayuda a recuperar la cosa que materialmente nos es arrebatada al nombrarla, y, en este sentido, nos remite, también, no ya a la cosa ausente sino “à l’absence comme présence, au doublé neutre de l’objet en qui l’appartenance au monde s’est dissipée. (...) Cette duplicité renvoi elle-même à un doublé sens plus initial” (EL,

358)¹⁹. Ese doble sentido cada vez más inicial alude a ese otro lenguaje que es esencialmente imagen, pero ya no de un objeto, sino imagen que espejea el vacío; imagen que no es el negativo, la sombra de lo real como continuo, sino como abandono o renuncia de eso que aparece como real. La imagen como palabra desasida que nos permite hablar entonces de la presencia de la ausencia.

1.1.1. El lenguaje literario: lenguaje de nadie

*Ser el esclavo que perdió su cuerpo
para que lo habiten las palabras.
Llevar por huesos flautas inocentes
que alguien toca de lejos
o tal vez nadie. (Solo es real el soplo
y la ansiedad por descifrarlo).*

Eugenio Montejo

Nos dice Blanchot que el lenguaje no es nada más instrumental, que en él se dan quiebres, desvíos que no fraguan saber alguno, sino que más bien cuestionan aquella estabilidad de la que da cuenta el lenguaje ordinario. El lenguaje literario, como sugiere María Fernanda Palacios en su libro *Saber y sabor de la lengua*²⁰, tacharía el sentido cotidiano del lenguaje en la medida en que ese lenguaje que es espacio

¹⁹ “a la ausencia como presencia, al doble neutro del objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado (...). Esta duplicidad misma remite a un doble sentido cada vez más inicial” (trad. cast., p. 251).

²⁰ María Fernanda Palacios, *Saber y sabor de la lengua*, Otero Ediciones. Caracas, 2004, p. 22.

de desvío de sí mismo, adquiere un relieve que de otro modo le estaría vedado. Podríamos decir que esa palabra que usamos (y da forma) en nuestra cotidianidad, ostenta una literalidad de la que la palabra literaria carece. Así, la palabra que se constituye como literatura, desfigura y diluye esa palabra que todo lo nombra y explica, pues se halla separada de su rol meramente atributivo. No habla, en un poema, por ejemplo, la palabra del cálculo y la razón instrumental, sino la imprevisibilidad misma del lenguaje, su carácter errante y, al mismo tiempo, la singularidad de la que el lenguaje cotidiano aparece despojado. Es en este sentido en que podemos entender la frase de Deleuze cuando nos dice que “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia vivible o vivida”²¹:

“(Al poeta) le langage poétique lui semble associé à une possibilité qui non seulement corrige et efface les valeurs du discours journalier mais correspond à ce qu’est le langage essentiel embrasse toute l’étendue de l’expression : il va de la parole au silence, il comprend la volonté de parler et la volonté de ne pas parler, il est le soufflé et la respiration muette, il est le langage pur parce qu’il peut être vide de mots. C’est vers ce langage que la poésie nous oriente en détruisant le langage quotidien, et son ambition désormais est doublé : elle prétend fonder le discours et elle le donne comme objet suprême le silence” (FP, 160-161)²².

²¹ Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1994, p. 13.

²² “El lenguaje poético le parece (al poeta) asociado a una posibilidad que, además de corregir y anular los valores del discurso periodístico, corresponde a lo que el

El lenguaje poético remite a lo esencial por cuanto es él mismo su referente. Decimos esto, no sin aclarar que, aun cuando el lenguaje del poema se constituya teniéndose a sí mismo como referente, ese mismo lenguaje expresa el mundo, ya no como lo hacemos en el uso cotidiano, sino inaugurando nuevas relaciones en ese mundo. Es a esto precisamente a lo que se refiere Blanchot cuando nos dice que el lenguaje poético expresa nuestra naturaleza “hasta el fondo”, pues este lenguaje no se instaure, sino que es más bien un simulacro, cuya solidez está diferida siempre, al carecer de esos puntos fijos de los que el lenguaje ordinario es depositario. El silencio figura aquí como un aspecto necesario del lenguaje literario. Receso de la palabra que nombra y que calla al mundo con sus afanes y sus urgencias. Así, tenemos que, a la luz de lo que nos dice nuestro autor, la poesía está hecha a partir de un lenguaje que discurre en una soledad múltiple, pues a pesar de que el verso esté constituido de palabras que entran en relación y su significación parta siempre de tales relaciones, estas asociaciones son únicas y remiten al propio lenguaje, a nuevas relaciones (del lenguaje mismo y del mundo), pero también al silencio: “La poésie est silence parce qu’elle est langage pur” (FP, 166)²³. De

lenguaje es en esencia, a su capacidad de nombrar las cosas, de expresar nuestra naturaleza hasta el fondo. Este lenguaje esencial abarca toda la amplitud de la expresión: del habla al silencio, comprende tanto la voluntad de hablar como la de no hacerlo, es aliento y respiración muda, lenguaje puro, ya que puede estar vacío de palabras. Hacia ese lenguaje nos orienta la poesía, por medio de la destrucción del lenguaje cotidiano, con una doble ambición: fundar el discurso y darle como objeto supremo el silencio” (trad. cast., p. 152).

²³ “La poesía es silencio porque ella es lenguaje puro” (trad. cast., p. 156).

modo que en el poema nadie habla, y no habla porque el lenguaje poético (y literario) no está enmarcado en los límites del lenguaje ordinario en tanto no es medio de comunicación al uso, no se refiere a nada y no aspira a fin supremo alguno. Es, pues, un habla que es impotente en el mundo de la acción. El lenguaje puro del que habla Blanchot no atiende ni procura sujeciones, pues se sustrae a la estabilidad dando paso a la falta de centro, esto es, una palabra que es vacío en la medida en que no hay aspiración teleológica ni concreción manifiesta: “le langage se parle, le langage comme oeuvre et l’oeuvre du langage” (EL, 38)²⁴.

“Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole;
(...) Mais quelque chose était là, qui n’y est plus.
Quelque chose a disparu. Comment le retrouver,
comment me retourner vers c’est qui est **avant**, si
tout mon pouvoir consiste à en faire ce qui est **après**
? Le langage de la littérature est la recherche de ce
moment qui la précède. Généralement, (...) elle
veut, non pas l’homme, mais celui-ci et, dans celui-
ci, ce que l’homme rejette pour le dire, c’est qui est
le fondement de la parole et que la parole exclut
pour parler, l’abîme” (LPF, 316)²⁵.

²⁴ “El lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje” (trad. cast., p. 36).

²⁵ “En la palabra muere lo que da vida a la palabra (...) pero algo estaba allí que ya no existe. Algo ha desaparecido. ¿Cómo encontrarlo, cómo volverme hacia lo que es **antes**, si todo mi poder consiste en hacer de él lo que es **después**? El lenguaje de la literatura es la búsqueda de ese momento que la precede. En general (...) quiere (...) no al hombre, sino a este hombre y, en éste, a lo que el hombre rechaza para decirlo, **lo que es fundamento de la palabra, y que la palabra excluye**

Escribir sería entonces el movimiento hacia lo esencial del lenguaje, hacia ese momento que lo antecede y en el que las palabras dejan de ser el depósito de una generalidad que deja de lado la representación para acoger en su lugar el vacío. Como señala Erik del Bufalo en su artículo “Maurice Blanchot y la ética de la escritura”²⁶: “Escribir es el escuchar del hombre más allá de la persona. Y es entonces dirigirse a lo real de un tímpano no destinado. Toda escritura va enviada, como epístola de naufrago, a una escucha ofrecida en la otra orilla, allí donde acaba un mar infinito”. Desde esta perspectiva, el lenguaje literario no es el refugio en el que el ser humano se enraizaría para encontrar la realización de su existencia, desde el abrigo de la posesión y la certidumbre, sino una palabra des-atada, que no está ya para legislar y en esta medida materializarse en mundos. Es, así, una palabra entregada a la errancia, a un nomadismo que ignora la temporalidad del proyecto y su posibilidad, no porque sea otro su mundo, sino porque ocurre en lo que Blanchot llama el “espacio literario”²⁷, ese (no) lugar donde el “yo puedo” ha palidecido,

para hablar, el abismo (...)”. El subrayado pertenece al original (trad, cast., p. 291).

²⁶ Erik del Bufalo, “Maurice Blanchot y la ética de la escritura”, *Revista Literaria Ateneo*, N°25, Caracas, 2005, p. 5.

²⁷ En este sentido, podríamos definir el espacio literario y tomando como referencia la obra de Blanchot que lleva el mismo nombre, como lugar (no-lugar) de errancia y vacío en el que no opera el movimiento unificador del concepto, sino la búsqueda sin fin de un centro imposible. De este modo, la soberanía de la conciencia queda detenida y sin poder frente a la movilidad ateleológica de un recorrido múltiple, no unitario, ni clausurado, por lo que toda noción de sustancialidad sería revocada.

desplazando incluso el *poder de decir* en el sentido de imponer o desvelar la verdad, de traer la luminosidad del día que produce y revela. Una palabra que es desértica pues no aloja nada ni es, tampoco, el lugar de la revelación:

“Le langage littéraire est fait d’inquiétude, il est fait aussi de contradictions. Sa position est peu stable et peu solide. D’un côté dans une chose, il ne s’intéresse qu’à son sens, à son absence, il voudrait l’atteindre absolument en elle-même et pour elle-même, voulant l’atteindre dans son ensemble le mouvement indéfini de la compréhension. En outre, il observe que le mot chat n’est pas seulement la non-existence de chat, mais la non-existence devenu **mot**” (LPF, 315)²⁸.

El lenguaje literario asume —sin la urgencia de la superación— el movimiento de las oposiciones que no entran en la tensión-superación dialéctica, porque no es ésta su necesidad. Al contrario, la necesidad de deslizarse en ese espacio más bien trémulo es absolutamente improductiva y carente de desarrollo y en este mismo sentido, de eficacia, tal y como entendemos este último término en nuestros días: como sinónimo de óptimo funcionamiento, de seguridad y como capacidad de logro. De ahí que sea poco estable y nada veraz,

²⁸ “El lenguaje literario está hecho de inquietud, está hecho también de contradicciones. Su posición es poco estable y poco sólida. Por una parte, en una cosa, sólo le interesa su sentido, su ausencia, y a esta ausencia quisiera alcanzarla de manera absoluta en sí y por sí misma, queriendo alcanzar en general el movimiento indefinido de la comprensión. Por lo demás, observa que la palabra gato no sólo es la no existencia del gato, sino la no existencia hecha **palabra**” (trad. cast., p. 289). El subrayado pertenece al original.

pues para nuestro autor la escritura se da en un fondo que es ausencia de fundamento, incluso supone la desaparición del escritor²⁹.

Justamente por ser la escritura una experiencia de la extrañeza, en *El Fedro*³⁰ Sócrates muestra una clara desconfianza hacia ésta; sugerirá Blanchot que Sócrates en este diálogo se muestra asombrado de este silencio que habla. Dice Sócrates:

“Era una tradición, querido, del santuario de Zeus en Dodona, que de una encina salieron las primeras revelaciones proféticas. En efecto, a los hombres de aquellos tiempos, les bastaba, debido a su ingenuidad, con oír a una encina o una roca, a condición de que dijeran la verdad. Para ti, en cambio, probablemente hace una diferencia quién es el que lo dice, y de qué país, porque no examinas únicamente si es así o de otra manera”³¹.

Detengámonos en esa diferencia, a la que alude el dialogante, en cuanto al establecimiento de quién lo dice y su procedencia. Palabra a la que se le exige, por lo tanto, un rostro y un origen. En esa habla con la encina o la hoja de hiedra, se necesita ya no la ingenuidad, parece

²⁹ En su libro *La imposible amistad*, Marta López Gil y Liliana Bonvecchi, se preguntan: “¿Se trata de una presencia sin nadie, una presencia neutral, quizá una presencia en un espacio de separación y extrañeza, una distancia que es al mismo tiempo fragmentada y compacta” (*La imposible amistad*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, p. 67).

³⁰ Platón, *El Fedro o de la Belleza*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1989.

³¹ Platón, *El Fedro o de la Belleza*, p. 160.

decir Sócrates, sino la responsabilidad de un alguien, la firma de un nombre. Y continúa:

“Lo terrible en cierto modo de la escritura, Fedro, es el verdadero parecido que tiene con la pintura: en efecto, las producciones de éstas se presentan como seres vivos, pero si les preguntas algo mantienen el más solemne silencio. Y lo mismo ocurre con los escritos: podrías pensar que hablan como si pensarán, pero si los interrogas sobre algo de lo que dicen con la intención de aprender, dan a entender una sola cosa y siempre la misma. Por otra parte, una vez que han sido escritos, los discursos circulan todos por todas partes, e igualmente entre los entendidos que entre aquellos que nada interesa, y no saben a quiénes deben dirigirse y a quiénes no. (...) ellos solos no son capaces de defenderse ni de asistirse a sí mismos”³².

¿Se hace sospechosa esta palabra por su silencio? Para Sócrates la palabra escrita, literatura, no interpela a un “tú”, ni tampoco se deja interpelar, y precisamente por esto ironiza cuando nos dice que tales palabras se exponen como seres vivos, pero no responden si se les interroga. Cuando la compara con la pintura, tal comparación es justa, pues en la literatura la palabra es sobre todo imagen. Sócrates habla, nos dice Blanchot, del mutismo del arte. Silencio hecho lenguaje y que incluso la palabra “silencio” no logra contener. Podríamos decir que es aquí cuando es pertinente hablar de lo neutro. Sin embargo, es importante retener la frase socrática: “se exponen como seres vivos”, puesto que nos remite no sólo a aquello que ya hemos advertido acerca

³² Platón, *El Fedro o de la Belleza*, pp. 161-162.

de que la palabra poética es un habla sin rostro, sino porque también, como veremos en páginas sucesivas, Blanchot relaciona el acontecimiento de la muerte con el quehacer artístico, pero no como la concibieron Hegel y Heidegger, sino tomando la muerte como lo más pasivo y no como posibilidad, y que de alguna manera está presente — en forma de neutro— en este lenguaje otro, fuera de toda interpelación, en el espacio de la no-verdad; como si ese desorden previo hablara una y otra vez del *desastre* y escapara de la regulación de nuestra conciencia. Aquí ésta no parece operar al menos como suele hacerlo en lo que Blanchot llama “el reino del día”, sino más bien como desconociéndose a sí misma, sin poder modelar, ni fundar, ni instituir. Ante lo desconocido, ella también parece desprenderse y devenir desconocida de sí misma:

“L’avivement du vivre, sa vivacité, sa retenue en même temps que sa donation, récusant la simple transcendance du projet, présent d’avenir, intentionnalité d’une conscience, au lieu de l’ultimité, brûlure inconsommable d’où s’exclut tout achèvement, tout accomplissement dans une présence. Attente infinie comme inattendue” (EDD, 169)³³.

³³ “El avivamiento del vivir, su vivacidad, su retención al mismo tiempo que su donación, recusan la simple trascendencia del proyecto, presente de porvenir, **intencionalidad de una conciencia**, en vez de la ultimidad, ardor inconsumible de donde se excluye todo acabamiento, todo cumplimiento en una presencia. Espera tan infinita como inesperada. Olvido, recuerdo de lo inmemorial, sin memoria” (trad. cast., p. 92).

De nuevo frente a Hegel y Heidegger, Blanchot ve en la escritura la presencia del azar o tanteo que imposibilita todo acabamiento; espera entonces diferida y que supone lo incesante que imposibilitaría cualquier proyecto o acabamiento. Lo neutro que se hallaría aquí presente en la forma de pasividad, pero también en la de soledad, no actuaría como lo negativo hegeliano convertido en el impulso que posibilitará una posterior superación. Antes bien, lo neutro aparecería como momento que impide la cristalización de cualquier proyecto; como si la sola contemporaneidad de la escritura fuera una suerte de olvido, y, en este sentido, fuese una lucha siempre insuficiente por lo que en ella hay de inútil por improductiva, vedándonos la palabra como absoluto, árida de verdad, en el perpetuo error. Lo expresará tal vez mejor Sócrates cuando nos dice, una vez que ha aconsejado a Fedro hacer uso sólo del lenguaje “que se escribe con ciencia en el alma del que aprende, discurso capaz de defenderse a sí mismo”, concluye:

“entonces **no las escribirás en serio en el agua**, empleando la tinta y la pluma para sembrar discursos incapaces de prestarse ayuda a sí mismos mediante la palabra, e incapaces también de enseñar adecuadamente la verdad”³⁴.

Dos mil años después, pidió el poeta inglés John Keats, escribir en su tumba: “Aquí yace un hombre cuyo nombre fue escrito en el agua”.

³⁴ Platón, *Fedro o de la Belleza*, p. 164. El subrayado es nuestro.

1.2 EL LENGUAJE POÉTICO: EL AFUERA DE TODA PALABRA

No obstante, en *Faux pas*, su primera obra de ensayos críticos, Blanchot, a la luz de la poesía de Mallarmé, verá en el lenguaje el fundamento de las cosas e incluso dirá que el lenguaje poético es fundamento de la realidad humana: “Le langage n’est pas seulement un moyen accidentel de l’expression, une ombre qui laisse voir le corps invisible, il est aussi ce qui existe en soi même comme ensemble de sons, de cadences, de nombres et, à ce titre, par l’enchaînement des forces qu’il figure, il se relève comme fondement des choses et de la réalité humaine” (FP, 129)³⁵.

Perspectiva que Blanchot va ir matizando en la medida en que toma distancia del Heidegger de “El origen de la obra de arte”³⁶ y del propio Mallarmé. Aun así, en sus primeros ensayos, Blanchot tomará la experiencia y obra de Mallarmé como ejemplos de esa palabra poética que ya no atiende a las urgencias del mundo, sino a su propio encantamiento. En el ensayo titulado “El mito de Mallarmé”, por

³⁵ “El lenguaje no es solamente un medio accidental de expresión, una sombra que deja ver el cuerpo invisible, es también lo que tiene existencia en sí mismo como conjunto de sonidos, cadencia, nombres, y, en este sentido, por la conjunción de fuerzas que representa, se revela como fundamento de las cosas y de la realidad humana” (trad. cast., p. 120).

³⁶ Heidegger en “El origen de la obra de arte” señala: “Pero la esencia del poetizar es la fundación de la verdad. Comprendemos aquí el fundar de un triple sentido: fundar como dedicar, fundar como fundamentar y fundar como comenzar” (Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 114). Para Heidegger en la palabra reside la luz pues en ella se encarna la idea, ella nos da el Ser, y es la mostración más pura del Ser lo que va a constituir la autenticidad del *Dasein*.

ejemplo, encontramos la diferencia entre dos tipos de lenguaje que hace Mallarmé y que, como hemos visto, Blanchot toma como referencia para hablar del lenguaje literario y del ordinario: “Mallarmé croit à la existence de deux langages, l’un essentiel, l’autre brut et immédiat” (LPF, 37)³⁷.

“Mallarmé a comparé le mot commun à une monnaie d’échange, à tel point qu’il suffirait le plus souvent, pour nous faire comprendre, “de prendre ou de mettre dans la main d’autrui en silence une pièce de monnaie”. Mais veut-il dire, comme l’indique le commentaire de Valéry, que ce langage est nul, parce qu’étant au service de la fonction de compréhension, il disparaît complètement dans l’idée qu’il communique ou dans l’acte qu’il annonce? Tout au contraire : A quoi bon, dit Mallarmé, la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n’est pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou concret rappel, la notion pure” (LPF, 37)³⁸.

³⁷ “Mallarmé cree en la existencia de dos lenguajes, uno esencial y otro bruto e inmediato” (trad. cast., p. 37).

³⁸ “Mallarmé ha comparado la palabra común con una moneda de cambio, hasta el punto de que muy a menudo, para hacernos comprender, bastaría con “tomar o poner en la mano de otro en silencio una moneda”. Pero ¿quiere esto decir, como lo indica el comentario de Valéry, que ese lenguaje es nulo, pues al no estar al servicio de la función de comprensión, desaparecería en la idea que comunica o en el acto que anuncia? Todo lo contrario: “A santo de qué, dice Mallarmé, la maravilla de transponer un hecho de naturaleza en su casi desaparición vibratoria según el juego del habla, no obstante; si no es para que de él emane, sin el apuro de una cercana o concreta llamada, la noción pura” (trad. cast., p. 35).

Con palabra bruta, Mallarmé se refiere, como bien lo señala nuestro autor, a la realidad de las cosas. Así, nombrar sería un acto de donación, pues el nombre volcaría las cosas hacia nosotros. La palabra bruta representa, mientras que la palabra esencial retiraría esas cosas del mundo. Pero ya dijimos en los apartados anteriores que esa palabra bruta no presenta a las cosas en su inmediatez, sino que las vuelve ausentes, idea que vamos a ver en *L'Espace Littéraire*, ya matizada de la perspectiva mallarmeana, por cuanto la palabra bruta no representa ni da las cosas en su inmediatez, muy al contrario las aleja:

“rien de plus étranger à l'arbre que le mot arbre, tel que l'utilise, pourtant, la langue quotidienne. Un mot qui ne nomme rien, qui ne représente rien, qui ne se survit en rien, un mot qui n'est même pas un mot et qui disparaît merveilleusement tout entier tout de suite dans son usage. Quoi de plus digne de l'essentiel et de plus proche du silence? Il est vrai, il “sert”. Apparemment, toute la différence est là : il est d'usage, usuel, utile (...)” (EL, 35)³⁹.

La palabra bruta u ordinaria nos coloca en relación a las cosas, pero no nos acerca a ellas. Esta palabra, que aparentemente se da a nosotros desde la servidumbre, no puede ser nunca vista como inmediata, pues está cargada de historia y es, además, reflexiva. En este

³⁹ Nada más extraño al árbol que la palabra árbol, tal como la utiliza el habla cotidiana. Una palabra que nada nombra, que no representa nada, que no sobrevive en nada, una palabra que ni siquiera es una palabra y que maravillosamente desaparece toda entera, inmediatamente después de su uso. Qué más digno de lo esencial y más próximo al silencio. Es verdad, “sirve”. Apparentemente ésa es toda la diferencia: se usa mucho, útil (...)” (trad. cast., p. 33).

sentido, podemos decir que la palabra cotidiana es una gran simuladora: disfraza lo antiquísimo de la presencia fresca, espontánea, incluso inocente de las cosas inmediatas. La palabra del pensamiento, por su parte, también trabaja para el mundo y en esta medida siempre nos remite a él. Aunque la palabra bruta sea silencio, ya que no es portadora en sí misma de las cosas materiales, ese espacio de silencio, sin embargo, nos hace hablar desde el servicio que nos brinda en el reino de la utilidad, siendo garante de “la certeza de lo inmutable”.⁴⁰ Es justamente a esto a lo que se opondría la palabra esencial: a la servidumbre de la palabra en tanto remite a un mundo que está en constante edificación. La palabra esencial nos lleva a un más allá del mundo que implica la desaparición del mismo con sus proyectos y tiempo constructores:

“La parole poétique ne s’oppose plus alors seulement au langage ordinaire, mais aussi bien au langage de la pensée. En cette parole, nous ne sommes plus renvoyés au monde, ni au monde comme abri, ni au monde comme buts. En elle, le monde recule et les buts ont cessé; en elle le monde se tait ; les êtres en leurs préoccupations, leurs desseins, leur activité” (EL, 38)⁴¹.

⁴⁰ EL, 34.

⁴¹ “La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento. En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad” (trad. cast., p. 35).

Al no ser la palabra medio de expresión de nada, la realidad, tal como la concebimos, desaparece, como también desaparece el sujeto que *dice* esa palabra que ha dejado de pertenecer al espacio de la utilidad. La palabra poética, entonces, deviene palabra que no le habla a nadie sino a sí misma, por cuanto es ella su propio fin. Esta desaparición es, para Mallarmé, señala Blanchot, el punto fundamental sobre el que vuelve el poeta y que aparece como momento central en *Igitur*⁴²: el instante de destrucción en el que todo desaparece en el poema y por el poema, constituyendo el intervalo de máxima ambigüedad, pues también se configura el riesgo desplegado en la experiencia de la escritura.

La escritura aparece entonces como espacio autónomo en el que el lenguaje regresa a su carácter esencial, esto es, su propia autorreferencialidad, en tanto ya no representa el mundo, sino que remite siempre a las relaciones entre palabras, cadencias, sonidos que dibujan esa gran ausencia y soledad del escritor, pero también del lector. Sin embargo, nos dirá Blanchot, nunca podemos decir que el poema exista tal y como existe una cosa, al contrario, el poema se da en un espacio que no se constituye como territorio, sino como movimiento que no pertenece a nadie ni a nada, en el que “la parole n’est plus elle même que l’apparence de ce qui a disparu, est l’imaginaire, l’incessant et l’interminable” (EL, 42)⁴³. Palabra plural que no espera ser sustituto

⁴² Stéphane Mallarmé, *Antología poética*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982.

⁴³ “la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable” (trad. cast., p. 38).

de lo real, sino que aparece como materia prima de sí misma y así se despliega, desde un nomadismo liberado de las esencias y de las identidades:

“Mais cette exigence qui fait de l’œuvre ce qui déclare l’être au moment unique de la rupture, “ce mot même : c’est”, ce point qu’elle fait briller tandis qu’elle en reçoit l’éclat qui la consume, nous devons aussi saisir, éprouver qu’il rend l’œuvre impossible, parce qu’il est ce qui ne permet jamais d’arriver à l’œuvre, l’en deçà où, de l’être, il n’est rien fait, en quoi rien ne s’accomplit, la profondeur du désœuvrement de l’être” (EL, 44)⁴⁴.

La inacción del ser para Blanchot no es sino aquella exterioridad en la que el sentido del mundo con sus significaciones desaparece, es decir, desaparece el mundo como totalidad —y como lo totalizable— y como espacio de lo obvio. Es en esta región, en la que el ser ya nada puede, donde tiene lugar la palabra poética y la obra y en la que ésta deviene siempre como lo irrealizable. Es el habla de la neutralidad⁴⁵ la que se afirma en la literatura, y más específicamente en el poema, pues es una palabra fuera de sí misma, en el espacio del puro errar, o, como

⁴⁴ Pero debemos comprender y sentir que esta exigencia que hace de la obra lo que declara el ser en el momento único de la ruptura, “esta palabra misma: *es*”, ese punto que hace brillar mientras recibe el resplandor que la consume, también hace imposible la obra, porque es lo que nunca permite llegar a la obra, el más acá donde no hay nada hecho del ser, en el cual nada se realiza, la profundidad de la inacción del ser” (trad. cast., p. 40).

⁴⁵ “Cuando la neutralidad habla, sólo quien le impone silencio prepara las condiciones del sentido, y sin embargo, lo que hay que entender es esa palabra neutra lo que ya siempre fue dicho, no puede dejar de decirse y no puede ser entendido” (trad. cast., p. 45).

dice el propio Blanchot: el afuera de toda palabra.⁴⁶ Una palabra libre de la atadura de la representación y en la que el nombre ya no habla, ya no dice, sino que se da en el acontecimiento del espacio imaginario.

Es justamente porque la palabra poética marca un espacio que es neutralidad, es decir, es un habla “sin “tú”, sin interpelación, sin vocativo”⁴⁷, por lo que Blanchot va a hablar de la muerte en ese espacio como instante en el que todo desaparece. Pero no cualquier muerte. En lo sucesivo hablaremos de las experiencias de Mallarmé, Kafka y Rilke sobre la muerte voluntaria en relación con la experiencia de la escritura.

⁴⁶ EL, 45.

⁴⁷ Emmanuel Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, Trotta, Madrid, 2000, p. 35.

1.3. LA ESCRITURA Y LA MUERTE

*Yo escribo y así me libro de mí
y puedo entonces descansar.*

Clarice Lispector

Emmanuel Lévinas, en su libro *Sobre Maurice Blanchot*⁴⁸ advierte que el pensamiento blanchotiano muestra que el voluntarismo no es la única manera a través de la cual el ser humano puede llegar a ser. Este reconocimiento lo encontramos cuando Blanchot toma el concepto de muerte como acontecimiento que escapa siempre de nuestro poder, diluyéndonos sin que podamos nosotros dar cuenta de tal disolución; como si la muerte fuese de alguna manera lo imposible por no ser nunca nuestra muerte, pero también porque ante ella nuestro poder retrocede impidiendo, así, darle una forma propia. La muerte es la pura neutralidad que arruina y suspende el *pouvoir-faire*, no solo con respecto a ella misma, sino con respecto a nuestra vida. Es el cese en el que la voluntad se desfiguraría en su ambición de actividad. Así es como cobra sentido el que Blanchot use términos como ausencia, agonía, vacío, disolución, exterioridad, pues son conceptos que podríamos vincular con la muerte en la medida en que suponen la suspensión de nuestro dominio sobre el mundo, incluso sobre nosotros mismos, pero además supone que, si bien es cierto que la vida humana se despliega desde un poder que se va singularizando en la medida en que se desarrolla y forma parte de la urdimbre del mundo, no es menos cierto que ese modo diligente de ser,

⁴⁸ Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, p. 30.

esta laboriosidad constante, tiene de fondo nuestra pasividad. Esto es, en términos blanchotianos, el no-poder, una pausa, la interrupción que debilita, arruina o suspende la propia afirmación produciéndose una suerte de obturación que impide la continuidad, que la suspende en el tiempo despojándonos de todo proyecto y de todo afán de apropiación. “En la muerte, como en la obra, nos dice Lévinas, el orden regular se invierte, puesto que el poder lleva ahí a lo que no puede asumirse”.⁴⁹ O como señalan (y citan) Marta López Gil y Liliana Bonvecchi en el libro *La imposible Amistad*, a Gilles Deleuze cuando define el concepto de “acontecimiento”: “echando sus singularidades por doquier, sin relación conmigo, ni con un momento determinable como presente, excepto con el instante impersonal que se desdobra en todavía-futuro y ya-pasado. Que esta ambigüedad sea esencialmente la de la herida y de la muerte, la de la herida mortal, nadie lo ha mostrado como Maurice Blanchot: la muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo o con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo impersonal, lo que no está fundado sino en sí mismo”⁵⁰.

Es desde esta perspectiva como aparece el concepto de la muerte en los trabajos críticos de Blanchot emparentado a la actividad literaria. Como dijimos en las páginas anteriores, la escritura aparece desligada

⁴⁹ Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, p. 36.

⁵⁰ Marta López Gil y Liliana Bonvecchi, *La imposible amistad. Maurice Blanchot y Emmanuel Lévinas*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, p. 94. La cita corresponde a Gilles Deleuze, *Lógica de sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 160.

de cualquier encauzamiento que pretenda contener alguna certidumbre. Al contrario, su trazo ilustra un proceso de desaparición múltiple que no se limita a la palabra, sino que implica la desaparición del autor y de cuyo juego es desapropiado por el mismo carácter enigmático de la obra: “Écrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire” (EL, 111)⁵¹. Esta circularidad pone de manifiesto en primer lugar, el dinamismo que *se* realiza en la experiencia de la escritura, pues solo se escribe cuando el yo desaparece; pero, en segundo lugar, alude al carácter inacabado de esta actividad en la medida en que escribir es la apertura a un espacio *otro*, en el que el lenguaje se habla a sí mismo, no para representar nada, no para pintar el mundo y hacer de él una copia de determinadas circunstancias, sino para hacer de sí mismo su propio objeto.

Tal ausencia de representación supone la borradura del autor como Dios que desde una omnipotencia va organizando personajes y relaciones, como si se tratasen de meras marionetas al servicio de un ser humano dotado de un genio superior. De modo que, al aparecer el lenguaje literario, en sus trazas que son silencio, no solamente se da la borradura de aquel otro lenguaje que es medio, sino que el autor también se borra; la pérdida de la subjetividad de ese nombre cuya mano escribe y que se ha vuelto de algún modo ajena a aquel en el que se da el movimiento del escribir.

⁵¹ “Escribir para poder morir. Morir para poder escribir” (trad. cast., p. 85).

A este respecto, Roland Barthes coincide con Blanchot cuando señala que la voz del autor desaparece enteramente del texto. Es el lenguaje el que habla, se habla, se desea a sí mismo, y el autor, señala Barthes, “empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria”⁵². Tal desaparición es precisamente lo que viene a transformar el texto moderno, pues el escritor nace y muere a partir de su texto. No se trata, pues, del autor que, expresando sus dones, narra, desde su vida anhelante, una historia dotándola de una estructura espacio-temporal. Se trata de un espacio otro y de otro poniéndose al servicio de un poder impersonal que lo des-sitúa y le impone ciertas exigencias. Así, la subjetividad de quien escribe:

“Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: “Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causas, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos” ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar de lo neutro, compuesto, oblicuo (...) en donde acaba

⁵² Roland Barthes, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 68.

por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”⁵³.

La escritura sería entonces un espacio de desapropiación que Blanchot identifica con la muerte: la muerte como el neutro que no puede aprehenderse y que hace de la escritura la actividad desinteresada por cuanto escapa de la pura voluntad de aquel que escribe. Las páginas sucesivas están dedicadas a profundizar en esta relación entre literatura y muerte, a la luz de las experiencias artísticas de Mallarmé, Kafka y Rilke.

1.3.1. Mallarmé: la muerte y el extremo de la obra

*La palabra en la punta de la lengua
inaudita inaudible
impar
grávida nula
sin edad
la enterrada con los ojos abiertos
inocente promiscua
la palabra
sin nombre sin habla.*

Octavio Paz

Blanchot tomará de Mallarmé lo que la angustia⁵⁴ de éste pone en marcha en relación a la literatura y sus búsquedas. De ahí que nuestro

⁵³ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, p. 65.

⁵⁴ Sthéphane Mallarmé pasa por una crisis mientras investiga sobre el lenguaje. Esta crisis metafísica que parte de 1864 hasta 1869 aproximadamente, la expresa

autor destaque la crisis por la que pasa y subraye los movimientos de disipación del yo derivadas de esta indagación. No subrayará solo la teoría literaria o tesis mallarmeanas sino la fragilidad de su itinerario; los momentos de duda, de quiebre, de abandono y de intemperie en los que se despliega el poeta en sus indagaciones.

Como dijimos en las páginas anteriores, para Blanchot el poeta es aquel que ha escuchado la palabra original y nómada y que es capaz de *pronunciar* en su silencio, pues en ella aparece el cese de las fulguraciones del mundo. Es de este modo como se produce la tensión de dos poderes en el poeta: el de oír y el de decir. Quien oyó la palabra se sostuvo en la exigencia del afuera, esto es, en el espacio en el que el mundo desaparece como región cerrada y se abre a lo no evidente y la incertidumbre, pero, nos dice, al oírla debió interrumpirla para “hacerla comprensible”⁵⁵. Blanchot nos quiere introducir con la descripción de este movimiento a la experiencia de Mallarmé, tomando las palabras que el mismo poeta escribe a sus amigos y a través de las cuales les confiesa el naufragio con el que se encontró mientras exploraba el poema y el lenguaje. Así, al adentrarse en la experiencia de la escritura, se halla con el vacío, pero también con la muerte de sí mismo, lo que identifica con “síntomas inquietantes”: “Malheureusement, en creusant le vers à ce point j’ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L’un

a través de su correspondencia y de su proyecto de tesis (sin concluir) “Notes sur le langage”.

⁵⁵ LEI, 32.

est le Néant...” (*apud* EL, 33).⁵⁶ Precisamente por esto, nuestro autor verá en estas palabras no la mera anécdota, sino el testimonio de lo que significa indagar y mantenerse en la experiencia literaria “profundizando en el verso” y que vincula con un emplazamiento arriesgado en el que se produce la renuncia al mundo: “Qui creuse le vers, meurt, rencontre sa mort comme abîme”⁵⁷.

Es a través de este audaz recorrido como Mallarmé comprende que hay dos tipos de lenguaje: el bruto y el esencial, pero ambos tienen en común el silencio, por cuanto el lenguaje bruto es medio de intercambio donde domina la ausencia, pues nada se intercambia —en lugar del objeto, se da su ausencia—, y la palabra poética, por su parte, es dadora de silencio por cuanto en ella se calla el mundo:

“La parole brute “a trait des choses”. “Narrer, enseigner, même décrire” nous donne les choses dans

⁵⁶ “Desgraciadamente, profundizando el verso hacia ese punto, encontré dos abismos que me desesperan: Uno es la Nada” (trad. cast., p. 32). El texto completo al que se refiere Blanchot es una carta que Mallarmé dirige a su amigo Henri Cazalis: “Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j’ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L’un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m’a fait abandonner. // Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d’être et, cependant, s’élançant forcenément dans le Rêve qu’elle sait n’être pas, chantant l’Ame et toutes les divines impressions pareilles [208] qui se son amassées en nous depuis les premiers âge et proclamen”, devant le Rien que est la vérité, ces glorieux mesonges!” (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, Gallimard, París, 1959, pp. 206-210).

⁵⁷ “Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo” (trad. cast., p. 32).

leur présence, les “représente”. La parole essentielle les éloigne, les fait disparaître, elle est toujours allusive, elle suggère, elle évoque” (LEI, 35)⁵⁸.

Como vimos antes, la palabra bruta no nos entrega el objeto nombrado, sino que, por el contrario, lo hace desaparecer, pero se trata de una palabra que trabaja y que construye. En la palabra esencial no se produce este intercambio de lo material por nada y tampoco construye, sino que es puro silencio en la medida en que en ella nadie habla. El poeta es portador de esta palabra, pero no parte de la exaltación de un yo, sino de su borradura. El poema surge a condición de que quien escribe, desaparezca. El poeta —Mallarmé— se encuentra con su propia desaparición y, al mismo tiempo, con la desaparición del mundo en la palabra, tanto en uno como en otro lenguaje. De allí que afirme que en este lenguaje bruto la nada (le néant) trabaja, pero en las palabras del poema el lenguaje se destruye a sí mismo, son palabras que “proclaman anulándose” y que Blanchot compara con el suicidio, señalándolo además como el centro —“el instante supremo”— de *Igitur*.

La cercanía de la muerte —y la aproximación por parte del poeta a ese punto— constituye en la experiencia mallarmeana el desvelamiento de una profundidad que hace posible la obra y que, al

⁵⁸ “La palabra bruta se refiere a la realidad de las cosas. “Narrar, enseñar, incluso describir”, nos da las cosas en su presencia, las “representa”. La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer” (trad. cast., p. 33).

mismo tiempo, la hace zozobrar. En el poema, nos dice Blanchot, a la luz de lo que describe Mallarmé:

“Le langage n’est jamais réel en aucun des moments par où il passe, car dans le poème le langage s’affirme comme tout et son essence, c’est de n’avoir réalité qu’en ce tout. Mais, en ce tout où il est sa propre essence (...) il est aussi souverainement irréel” (LE, 43)⁵⁹.

Esta aseveración que hace Blanchot parte de que Mallarmé, en una carta dirigida a Vielé Girffin, señala que el centro decisivo del poema está en la palabra “es”⁶⁰. El poema *es*, pero en esta afirmación rotunda, luminosa, cierta, al mismo tiempo residirán sus antónimos: vacilante, oscura, falsa. El poema *es* y en tal enunciación se disuelve por cuanto este *es* se da en el espacio literario, un espacio imposible — imposible en la medida en que carece de centro. Esta ambigüedad en la que la obra *es* en el instante en que desaparece la hace imposible; la

⁵⁹ “El lenguaje no es real en ninguno de los momentos por los que pasa, porque, en el poema, el lenguaje se afirma como todo y su esencia es tener realidad solo en ese todo. Pero en ese todo donde él es su propia esencia (...) también es soberanamente irreal” (trad. cast., p. 39).

⁶⁰ “Rien là que je me dis moi même, moins bien, en l’épouse chuchoterie de ma solitude, mais où vous êtes le divinateur, c’est, oui, relativement à ce mot même : *c’est*, notes que j’ai là sous la main, et qui règne au dernier lieu de mon esprit. Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d’une centrale pureté” (*apud* LE, 40). [Nada allí que no me diga a mí mismo, menos en el disperso murmullo de mi soledad, pero donde usted es el adivinador, es, sí, relativamente esta palabra misma: *es*, notas que allí tengo bajo la mano, y que reina en el último lugar de mi espíritu. Todo el misterio está allí: establecer las identidades secretas mediante un par que corroe y gasta los objetos en nombre de una fuerza central” (trad. cast., p. 36)].

obra entendida aquí como el resultado de un saber hacer sostenido desde la habilidad y el dominio queda apartada, tan inalcanzable como inasequible, ya fuera del tiempo. Mallarmé se esfuerza por llegar a ella como puro origen, el punto velado y por el cual insiste y ante el que, agotado, retrocede y alterna el abatimiento con el convencimiento de que por fin pudo bosquejar el verso o el libro que lo llevará a ese punto.

Testarudamente, el poeta francés persiste aun cuando pasa temporadas sin escribir, aun cuando deteste, como cuenta a sus amigos⁶¹, vivir en Tournon y donde, según sus palabras, se contagia del tedio y bastedad de sus habitantes. Pero él insiste. Se derrumba, se somete a temporadas de silencio en que no escribe a nadie y de nuevo recupera el ánimo cuando cree que ha encontrado la manera de decir lo indecible. Retoma la correspondencia y da testimonio de cómo lo impersonal va cavando en él y de sus avances en medio de las tinieblas “con la certeza de que podía prender y apagar la luz a su antojo”.⁶² Son incontables las fases por las que transita Mallarmé en la medida en que se adentra en su búsqueda; retrocede cuando cree avanzar, vuelve a creer en el señuelo que lo atrae a ese punto del que nos habla Blanchot, comprende su imposibilidad y de nuevo se abate, se enfurece, se entristece. Como un hombre convertido en niño incesantemente, en la medida en que comprende su despojo y la impotencia que lo cerca, al

⁶¹ Tedi López, *La noche en blanco de Mallarmé*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

⁶² Tedi López, *La noche en blanco de Mallarmé*, p. 225.

tiempo que lo atrae de fascinación y se mantiene en la exigencia del afuera.

Así es como la mayoría de sus intentos literarios, especialmente su proyecto de *El Libro*, no pasarán de ser ensayos sometidos a correcciones incansables, tachaduras que hacen de muchos de sus textos borradores que dan cuenta de sus titubeos, que reflejan sus vacilaciones y cómo aquellos avances de los que habla y cuenta a sus amigos no son sino un girar alrededor de un mismo punto inaccesible.

Blanchot resume este movimiento del espacio literario lleno de falsos pasos:

“Dans l’œuvre, l’artiste ne se protège pas seulement du monde, mais de l’exigence qui *hors* du monde (...) Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l’œuvre en cours. Elle le tient à l’écart, le cercle s’est refermé où il n’a plus accès à lui-même, où il est pourtant enfermé, parce que l’œuvre, inachevée, ne le lâche pas” (LE, 55)⁶³.

Hacia la comprensión de cierta fatalidad de una errancia sin fin es hacia donde nos quiere llevar Blanchot. Mallarmé encarna de un modo literal este deambular desorientado, que se combina de momentos

⁶³ “En la obra el artista no se protege solo del mundo, sino de la exigencia que lo atrae fuera del mundo. (...) Todo escritor, todo artista, conoce el momento en que es rechazado, excluido por la obra que está escribiendo. Ella lo mantiene apartado, se ha vuelto a cerrar el círculo en el que ya no tiene acceso a sí mismo, y el que, sin embargo, está encerrado porque la obra inconclusa no lo abandona” (trad. cast., p. 47).

de impotencia y de (crear) poderlo todo. El momento de la pasividad, y en que su voluntad se detiene y cree abandonar la obra, constituye de algún modo su permanencia en el interior de ese espacio que lo vincula con el tormento y que el propio poeta identifica con las tinieblas.

Para Blanchot, Mallarmé tal vez confundió ese extremo de la obra, que es exigencia y que es pura oscuridad que se afirma —ausencia—, con la afirmación del suicidio, aunque, añade nuestro autor, la misma preocupación llevó a Rilke a buscar una relación más cercana con la muerte, pero esta vez con una muerte que no fuera la voluntaria:

“Igitur est une tentative pour rendre l'œuvre possible en la saisissant au point où ce qui est présent, c'est l'absence de tout pouvoir, l'impuissance. Mallarmé sent ici profondément que l'état d'aridité qu'il connaît est en relation avec l'exigence de l'œuvre, n'est pas une simple privation de l'œuvre, ni un état psychologique que lui sera propre” (EL, 133-134)⁶⁴.

De modo que el punto en el que el sujeto pierde todo poder, incluso el mismo lenguaje, está estrechamente vinculado a la exigencia que hace la obra: el momento de la ausencia de todo; el instante de la inseguridad y el titubeo, de la incertidumbre y el no-saber; la impersonalidad de la muerte, dirá nuestro autor. Pero Mallarmé vio en

⁶⁴ “*Igitur* es una tentativa por hacer posible la obra tomándola en el punto donde lo que está presente es la ausencia de todo poder, la impotencia. Mallarmé comprende profundamente que el estado de aridez que siente se relaciona con la exigencia de la obra, no es una simple privación de la obra, ni un estado psicológico que le sería propio” (trad. cast., p. 99).

esta ausencia la reverberación hegeliana de lo negativo que es pura afirmación: “On peut dire qu’il a vu le rien à l’œuvre, il a éprouvé le travail de l’absence, il a saisi en elle une présence, une puissance encore, comme dans le néant un étrange pouvoir d’affirmation” (EL, 135). Para Blanchot, esta nada experimentada por Mallarmé en *Igitur* no es solamente una búsqueda, sino también y sobre todo el interés por convertir esa nada en posibilidad.

Igitur hablaría, pues, de ese momento de la conciencia en que se rompe con todo desde la Medianoche, que es la pura tiniebla de una habitación vacía (que sería el propio personaje *Igitur*), es decir, la desposesión y el abandono, pero al abrigo de una conciencia que no asume ningún riesgo pues ella sigue intacta: “Muere en el momento justo”, son las palabras últimas que leemos en *Igitur*. Sin embargo, nos dice Blanchot que lo propio de la muerte es su injusticia en la medida en que no es ningún acontecimiento que podamos controlar o del que podamos hacernos dueños: “ce fait qu’elle vient ou trop tôt ou trop tard, prématuré et comme après coup, ne venant qu’après sa venue, l’abîme du temps présent, le règne d’un temps sans présent, sans ce point juste qu’est l’instable équilibre de l’instant par quoi tout est de niveau” (EL, 146)⁶⁵. Blanchot hace una descripción de la muerte como acontecimiento que siempre escapa de nuestras posibilidades, aun en el

⁶⁵ “su llegar demasiado temprano o demasiado tarde, prematura y a destiempo, no llegando sino después de su llegada, el abismo del tiempo presente, el reino de un tiempo sin presente, sin ese punto justo que es el inestable equilibrio del instante por el cual todo se nivela” (trad. cast., p. 107).

suicidio. Y es que en la muerte, como murmullo incesante que no está nunca dentro de nuestros dominios, aparece en esta parte de la obra blanchotiana como una prefiguración de lo neutro. Así, la muerte no es fin sino “el no acabar de acabar”⁶⁶. El gran desafío de *Igitur* es justamente el deseo de morir anulando la muerte en el intento de hacerse —vanamente— dueño de ella. Veremos en las páginas sucesivas cómo en Kafka y en Rilke la muerte es asumida sin el afán de control, sin el interés de anular su carácter imprevisible.

1.3.2. Kafka y el goce del morir

*Hay que escribir en la oscuridad,
como en un túnel.*

Franz Kafka

*Solo puedo escribir si
la muerte escribe en mí.*

Maurice Blanchot

Sin hacer un estudio pormenorizado, en las páginas anteriores mencionamos dos modos de concebir la muerte en la historia de la filosofía. Hablamos de Hegel interpretando la muerte como lo negativo y en este sentido el impulso del movimiento dialéctico. Círculo en el que todo ha de vivir y perecer incansablemente, constituyéndose de este

⁶⁶ Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, p. 37: “como en ciertos cuentos de Poe en los que la amenaza se acerca cada vez más y la mirada mide esta cercanía aún distante”.

modo la vida del Espíritu como verdad. En Heidegger, en cambio, asumida la precariedad humana, la muerte aparecía como la posibilidad de la imposibilidad, a partir de lo cual se erigía la muerte como la salvación más propia del hombre. Tomada ésta como posibilidad el hombre suprimía su errancia, ese vagar atravesado de contingencia. Por lo que, en ambos autores, la muerte aparece como victoria y realización.

Blanchot, a la luz de estas dos concepciones, intenta mostrarnos cómo en la historia de la literatura encontramos otro modo de concebir la muerte, también tomada como posibilidad, pero esta vez reconciliándola, desde el ejercicio de la escritura, con nuestra condición de mortales.

En el *L'Espace Littéraire*, libro en el que —podríamos decir— aparece el núcleo de estas concepciones, Blanchot señalará que el arte, y más exactamente la escritura, es relación con la muerte. Veamos entonces el fragmento que cita Blanchot del diario de Kafka y en el que encuentra la visión de una “muerte contenta”, asumida también como posibilidad, reivindicando, no lo que en nosotros hay de más activo, sino nuestra parte pasiva:

“En revenant à la maison, j’ai dit à Max que sur mon lit de mort, à condition que les souffrances, ne soient pas trop grandes, je serai très content. J’ai oublié d’ajouter, et plus tard je l’ai omis à dessein, que ce que j’écris de meilleur se fonde sur cette aptitude à pouvoir mourir content. Dans tous ces passages, fortement convaincants, il s’agit toujours de quelqu’un qui meurt et que le trouve très dur et y

voit une injustice; tout cela, du moins à mon avis, est très émouvant pour le lecteur. Mais, pour moi qui crois pouvoir être content sur mon lit de mort, de telles descriptions sont secrètement un jeu, je me réjouis même de mourir dans le mourant, j'utilise donc d'une manière calculée l'attention du lecteur ainsi rassemblée sur la mort, je garde l'esprit bien plus clair que celui-ci dont je suppose qu'il de lamentera sur son lit de mort, elle ne s'interrompt pas d'une manière abrupte comme une lamentation réelle, mais elle suit son cours beau et pur" (*apud* EL, 106)⁶⁷.

¿En qué consiste esa capacidad de morir contento? ¿Cómo es que se produce ese júbilo al asumir la muerte desde esta perspectiva? Kafka aquí no parece hablarnos de que esta capacidad se deba a una inmortalidad postrera, sino más bien parece apuntar al hecho de que cuando escribe y describe la agonía y "la muerte injusta" de sus personajes, en esos pasajes, su bondad y también su poder conmovedor vienen justamente porque él atraviesa y "vive" esta muerte. A diferencia de Hegel, Kafka no habla de la muerte general, sino de su experiencia

⁶⁷ "Cuando volvía a casa, declaré a Max que, si los dolores no son excesivos, me sentiré muy tranquilo en mi lecho de muerte. Me olvidé agregar, y luego lo omití adrede, que lo mejor que he escrito hasta ahora se basa en esta capacidad de poder morir contento. Todos estos buenos pasajes, realmente convincentes, tratan siempre de alguien que se muere y a quien le cuesta mucho morirse, alguien que lo considera una injusticia y por lo menos una crueldad, y eso es lo que conmueve al lector, por lo menos así lo creo. Para mí, en cambio, que creo ser capaz de aceptar tranquilamente la muerte, semejantes escenas son secretamente un juego, es más, me regocija vivir la muerte del que se muere; por lo tanto, utilizo astutamente la atención del lector concentrada en la muerte, lo comprendo mucho más claramente que él, ya que supongo que él se quejará en su lecho y por eso mismo mi queja será lo más perfectamente posible; además, no se interrumpe repentinamente como las quejas reales, sólo se apaga hermosa y puramente" (trad. cast., p. 82).

personal. Y esta experiencia es la de escribir desde una relación íntima con la muerte, sí, desde un dominio que nace precisamente de la posibilidad como *poder*, pero que, extrañamente, es un poder que no excluye la insatisfacción —el padecimiento— como tampoco el regocijo de participar —mientras describe— la muerte de quien muere. No es que el escritor, desde una calculada frialdad, describa “objetivamente” la muerte de un personaje. No. Kafka participa de esa muerte “parce que, pour une raison ou pour une autre, il s’étend sur son lit de mort sans trouble qu’il peut diriger sur ses héros un regard non troublé, s’unir à leur mort par une intimité clairvoyante” (EL, 108)⁶⁸. Y tal “capacidad de morir contento” reside precisamente en que las relaciones con el mundo (el reino del día) ya están rotas. Por esto, Kafka está ya de algún modo muerto; desaparecido en el mismo momento en que escribe y crea; ese instante en que la palabra no es la del hombre asumido como una bisagra más en las infinitas relaciones tejidas en la urdimbre del mundo. Mientras escribe, crea y descrea sus relatos, el escritor habita el destierro de sí mismo; la proyección de su voluntad, siguiendo las palabras del propio Kafka, aparece como diluida, dando paso al movimiento del morir como momento de inadecuación donde se borra el camino trazado y en su lugar se agitan los “surcos del azar”, la desposesión en favor de ese deseo que circula en la palabra misma. Roland Barthes en su libro titulado *Fragmentos de un discurso*

⁶⁸ “[Kafka] puede mirar serenamente a sus héroes y unirse a su muerte con una intimidad clarividente porque, por una razón u otra, se extiende sobre su lecho de muerte” (trad. cast., p. 83).

amoroso, expresa este deseo presente en el lenguaje literario y que desarregla —desalojando— al yo de quien escribe: “El lenguaje es una piel. Froto mi lenguaje contra el otro. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es “yo te deseo”, y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar —**el lenguaje goza tocándose a sí mismo**—; por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario”⁶⁹. El lenguaje en su materialidad neutra por anónima desgaja la alianza del yo con el mundo, haciéndolo vacilar en la falta de centro y de vía, esto es, el deseo del deseo replegado sobre sí mismo. Expresa Kafka en su diario: “Je ne m’écarte pas des hommes pour vivre dans la paix, mais pour mourir dans la paix”. (*apud* EL, 110)⁷⁰. Su trabajo es la escritura y es lo que constituye su separación del mundo, su desaparición, su muerte. Esta paz, a la que alude Kafka, está relacionada con su alegría de morir pues “l’on n’est peut écrire —nos dice Blanchot a propósito de las palabras del escritor— que si l’on est apte à mourir content”⁷¹.

⁶⁹ Roland Barthes, *Fragmentos de un Discurso Amoroso*, Paidós, Barcelona, p. 78. El subrayado es nuestro.

⁷⁰ “No me separo de los hombres para vivir en paz, sino para poder morir en paz” (trad. cast., p. 84).

⁷¹ “Solo es capaz de escribir, nos dice Blanchot a propósito de las palabras del escritor, quien es capaz de morir contento” (trad. cast., p. 85).

Esta íntima relación con la muerte, que describe Kafka, nos hace ver que la experiencia misma de la escritura es una experiencia de la muerte —de desaparición—: “Écrire pour pouvoir mourir— Mourir pour pouvoir écrire” (EL, 111)⁷². Circularidad que parece referir que para poder escribir se debe desaparecer y esa desaparición no solo trastorna el lugar que se tiene en el mundo, sino también la noción de tiempo; momento en que todo se esparce y, simultáneamente, se recoge en la extraña inmovilidad de la ausencia; instante en que “aparece el Todo desaparece”: la segunda noche, espacio de lo neutro.

Esta muerte, de la que hablaremos más pormenorizadamente en los subcapítulos sucesivos, tiene que ver con la irrupción de un “Él” de cuyo advenimiento, es menester repetirlo, no se es dueño. El “Él” que deviene Kafka es la reverberación del morir, ya que no sustituye a ningún yo, sino que lo esparce en un tiempo sin presente, insituable y que no obstante sobreviene en la pura indeterminación. La palabra ficcional, como espacio de la pluralidad y del movimiento perpetuo, tacha, en su exterioridad, en su carácter abisal, a un yo funcional idéntico a sí mismo. Kafka le escribe a su prometida Felice:

“Mi relación para con el escribir y con los hombres es invariable (...). Para poder escribir, tengo necesidad de aislamiento, pero no “como un ermitaño”, cosa que no sería suficiente, sino como un muerto. El escribir en este sentido es un sueño más profundo, o sea, la muerte, y así como un muerto no se le podrá sacar de su tumba, a mí

⁷² “Escribir para poder morir. Morir para poder escribir” (trad. cast., p. 85).

tampoco se me podrá arrancar de mi mesa por la noche. Eso no tiene de forma inmediata nada que ver con las relaciones que mantengo con los hombres, pero no es sino de esta manera rigurosa, continua y sistemática que quiero escribir, y en consecuencia, vivir bien”⁷³.

Kafka expresa el deseo de entregarse al carácter interminable de la escritura y es consciente, hemos visto, de esta transformación que le desdobra en otro, ni siquiera otro de sí mismo, sino *otro* que incluso se declara como insensible respecto al mundo externo que le exige el cumplimiento de compromisos y tareas⁷⁴. Kafka, aunque rodeado de cierta culpa, asume su deseo de estar y sostenerse en esa exterioridad que implica el oficio de escribir y que se encuentra precisamente sustraída a cualquier afirmación de presencia, al tiempo que reconoce

⁷³ Recopilación de Eric Heller y Joachim Beug, *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 151.

⁷⁴ El 2 de marzo de 1912, escribe: “¿Quién me confirma la verdad o probabilidad de que sólo a causa de mi vocación literaria me desentiendo de todo lo demás, y en consecuencia, soy insensible?” (*Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, p. 137). También, en una carta dirigida a su padre en noviembre de 1919, tal vez a modo de justificación por haber roto su compromiso matrimonial, el escritor admite que su elección entre el matrimonio y la soledad se debe a que el primero pone en peligro a la segunda por ser un obstáculo en su deseo de consagrarse al oficio de escritor, motivo por el que su selección, señala, ha sido por “la nada”: “¿Cómo podría seguir viviendo en el matrimonio con el sentimiento de ese peligro quizás indemostrable, pero de todos modos irrefutable? Frente a ellos me puedo mostrar indeciso, pero el desenlace final es irreversible: debo renunciar. La comparación con el pájaro en mano y ciento volando sólo encaja aquí de forma vaga. No tengo nada en la mano, todo está volando, y sin embargo —así lo dictan las condiciones de lucha y las necesidades de la vida— debo elegir la nada?” (*Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, pp. 166-167).

el movimiento de destrucción que lo aparta del mundo, sumiéndolo en una soledad a la que no está dispuesto a renunciar.

Sin embargo, tal vez no nos parezca creíble la “ligereza” con que Kafka nos habla de la muerte en la experiencia creativa. ¿No es acaso cierto que, afanado en la consecución de una inmortalidad futura, muchas veces el artista se da a ese combate que supone toda creación y obra, para precisamente desaparecer a condición de aparecer luego y para siempre en el mundo de los vivos? Este anhelo lo expresó André Gide cuando escribió en su diario:

“Les raisons qui me poussent à écrire sont multiples, et les plus importantes sont, il me semble les plus secrètes. Celle-ci peut être surtout: mettre quelque chose à l’abri de la mort” (*apud* EL, 111-112)⁷⁵.

“Puede ser”, matiza Gide, y esta posibilidad que horada la experiencia artística quizá sea una suerte de traición al arte, pues con la avidez de la inmortalidad toda creación, incluyendo su génesis, no sería más “qu’une manière mémorable de s’unir à l’histoire. Les grands personnages historiques, les héros, les grands hommes de guerre, non moins que les artistes, se mettent aussi à l’abri de la mort; ils entrent

⁷⁵ “Las razones que me llevan a escribir son múltiples, y me parece que las más importantes son las más secretas. Pero sobre todo puede ser ésta: poner algo al abrigo de la muerte” (trad. cast., p. 85-86).

dans la mémoire des peuples; ils sont des exemples, des présences agissantes” (EL, 112)⁷⁶.

Es la gloria como corona final que termina por engullir a la muerte misma. Es vano, nos dice Blanchot, al hacer obra, pretender y aspirar a la inmovilidad del ídolo, como si incluso ella, la obra, estuviera forzada a trabajar por la verdad de la historia; como si fuera menester asegurarse de que nuestro nombre marque la huella de su propia individualidad a toda costa, mientras refuerza su supervivencia por los siglos de los siglos. La ansiada inmortalidad, quizá el terror de Kafka que lo lleva a escribir con toda sencillez y tranquilidad cuando anuncia la capacidad de morir contento. Estas palabras, por su sencillez, parecen ser auténticas. Este lado genuino lo vemos en que justamente él ha padecido la dicha de su propia desaparición mientras escribe.

Esta muerte, como desaparición de la propia subjetividad en el espacio de la escritura, no viene ni expresa ninguna certeza, puesto que la muerte pensada es ese residuo de duda, esa incertidumbre, la inseguridad por excelencia que el pensamiento piensa siempre y cuando pueda de ella resguardarse. Con ella misma nos disimulamos, o, también, a través de ella disimulamos nuestro carácter finito. Nos adherimos a la muerte transformándola, la mayoría de las veces, para

⁷⁶ “[El arte] no sería más que una manera memorable de unirse a la historia. Los grandes personajes *históricos*, los héroes, los grandes hombres de la guerra, no menos que los artistas se ponen al abrigo de la muerte; entran en la memoria de los pueblos; son ejemplos, presencias actantes” (trad. cast., p. 86).

hacerla garantía de nuestra propia supervivencia. La muerte de la que nos habla Kafka, en cambio, como el “poder morir contento”, parece apuntar a la reconciliación con nuestra vida de mortales. Kafka no nos dice que participa de la agonía del moribundo para quedar fijado en la memoria del mundo. Kafka penetra la muerte de su personaje, juega, participa de esa agonía que luego “se apaga hermosa y puramente” y he allí su regocijo y su satisfacción. Como si, después de todo, en ese cese, en ese sufrimiento de la desposesión paulatina de la que hablan la agonía y la queja, hubiese el brillo y la fascinación de esa luz que se apaga, de esa vida de algún modo ultrajada, deshecha y pasiva. Incluso encontramos en algunas cartas de Kafka esta asunción repetida de que como escritor vivió muriendo siempre, aquí señala:

“(…) El anhelo del hombre ingenuo: ‘quisiera morir y ver cómo me llorarán’, un escritor así lo realiza constantemente, muere (o no vive) y se llora constantemente. (...) No me he redimido por la escritura. Me he pasado la vida muriendo, y además moriré realmente (...) Naturalmente, el escritor que hay en mí morirá enseguida, pues una figura tal no tiene suelo, ninguna realidad, no está ni siquiera hecha de polvo. (...) Así es el escritor (...) **Soy lo bastante escritor como para querer gozar plenamente de eso en el pleno olvido de mí mismo –y no con lucidez: el olvido de sí es la primera condición del escritor**”⁷⁷.

⁷⁷ Kafka, *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, p. 172. El subrayado es nuestro.

Para Kafka, y parece asumirlo tal vez con un dejo de melancolía que no excluye cierta satisfacción, escribir es ponerse fuera de la vida y lo goza plenamente, de allí que su soledad sea inevitable. No nos es evidente que esa desaparición de sí mismo, en y por la palabra, constituya un horror para el escritor. Hay una tensión que padece, pero esta tensión entre muerte y vida no es lo repugnante o aborrecible por definición. Si así hubiese sido no habríamos encontrado la insistencia por parte de Kafka de que escribir era para él lo más importante. Atravesar la noche, morir en ese espacio de neutralidad y constatar que ni siquiera hecho de polvo está, tal quehacer es a la vez su vida y la suspensión o supresión de ella misma. Aparece otro, aquello de lo que ni él mismo puede apoderarse en la frialdad de su razón suprema. Kafka parece encontrar cierta fascinación en este juego que articula y lo desarticula; en esa entrega que lo borra por dejar de ser dueño de sí. En su lecho de muerte, sin fuerzas y sin poder ni siquiera hablar pide, a través de una nota escrita, leer las pruebas de uno de sus libros, y allí escribe a sus amigos: “Ahora, las leeré. Esto me excitará quizá demasiado; es preciso, no obstante, que viva esto una vez más”⁷⁸.

Probablemente Kafka intentó hasta el último momento seguir entregándose a esa muerte posible con la que se relacionó siempre, y de ser esto así era necesario vivirlo de nuevo con todo lo que en ello pueda

⁷⁸ Kafka, *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, p. 182.

haber de espantoso, ese estremecimiento también le sirvió de “morada” para su goce como escritor, aun cuando implicara su exilio.

Es pertinente decir que la obra kafkiana no se instaura, como pretende hacer ver buena parte de la crítica, como la “obra” coherente y sólida con un sin fin de significaciones que ya están muy bien definidas. Al contrario, hay en ella “más bien el constante esfuerzo por contradecirla, la huella penosa de un desobrar y lo que compasivamente llamamos “obra” es solo un montón de hilachas, la informe fosa común de cientos de relatos posibles”⁷⁹. Los textos de Kafka son siempre ensayos, intentos de fábulas, cuentos o novelas inconclusas en espera de una revisión que esté a la altura de la gran empresa a la que aspiró el autor. De lo que tenemos, nos llega este esfuerzo con su obsesión y sobre todo su ruina, el agujero que domina sobre los muros de esa gran edificación diferida. Tanto sus textos como sus cartas dan testimonio de un despliegue torpe, indeciso,

Kafka puede que escriba para dejar de hacerlo, para zafarse de la posibilidad de ser un “escritor”,⁸⁰ lo que pondría de manifiesto que Kafka sabe del juego-trampa que es la literatura, en la que el escritor deviene cazador y presa, búsqueda y huida y él cede a entrar en juego, hace la apuesta sabiendo a lo que tiene que renunciar como condición para entrar en ese espacio reñido con la posesión. En sus diarios, expone la falta de

⁷⁹ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 65.

⁸⁰ Palacios, *Saber y sabor de la lengua*, p. 67.

independencia de la literatura comparándola con la consistencia del mundo que tiene sus propias reglas: “La falta de independencia de la literatura, su sujeción a la criada que enciende el fuego de la chimenea (...) todas estas son actividades independientes que se rigen por sus propias leyes; sólo la literatura está indefensa y no vive por sí misma, es una broma y una desesperación”⁸¹. Tenemos, como en Mallarmé, no solo la contingencia en la obra, su imposibilidad de acabar, la interrupción constante del fluir de la escritura en el anhelo de llegar a ese punto que se demora, sino sobre todo la vulnerabilidad del escritor que en Kafka es, muchas veces, buscada y salvaguardada como prueba de su fracaso, como el superviviente de un desierto que con sed se desplaza y clama por permanecer en él, aunque se queje de su falta de enraizamiento y proteste contra la literatura como lugar de desesperación: “la place blessée, la meurtrissure du corps mourant déjà mort dont personne ne saurait être propriétaire ou dire: moi, mon corps, cela qu’anime le seul désir mortel: désir de mourir, désir qui passe par le morir” (EDD, 53)⁸².

Kafka sabe que escribir lo destierra de la vida, y este destierro a veces lo asume con dicha, y otras con pesar y desesperación. Tal residencia momentánea en ese espacio desigual, escurridizo, del que el escritor no pocas veces es el sirviente, se manifiesta una relación con la

⁸¹ Franz Kafka, *Diarios*, Emecé, Buenos Aires, 1953, p. 383.

⁸² “el lugar herido, la desgarradura del cuerpo desfallecido ya muerto del que nadie pudiera ser dueño o decir: yo, mi cuerpo, aquello a que anima el único deseo mortal: deseo de morir, deseo que pasa por el morir (...)” (trad. cast., p. 32).

muerte que se opone, nos dice Blanchot, al tipo de relación que con la muerte tienen las grandes religiones en Occidente. En ellas ésta consolida lo eterno, preserva el espíritu, desarma nuestra fragilidad para fortalecer nuestra avidez de inmortales, para continuar en la también eterna disimulación de la total soberanía sobre ella. De allí que nuestro autor se pregunte:

“Puis-je mourir? Ai-je le pouvoir de mourir? Cette question n’a de force que lorsque toutes les échappatoires ont été récusées. Dès qu’il se rassemble tout entier sur lui-même dans la certitude de sa condition mortelle, c’est alors que le souci de l’homme est de rendre la mort possible. Il ne lui suffit pas d’être mortel, il comprend qu’il doit le devenir, qu’il doit être deux fois mortel (...)” (EL, 115)⁸³.

La muerte como tarea, como aquello con lo que debemos cumplir, llevando a cabo otra vez nuestro dominio y nuestro poder, ya no para poder morir contentos, sino todavía como logro que puede perverse. Esta potestad de nuevo desplaza la muerte como eso que de pasivo hay en el hombre⁸⁴. La oposición a la muerte, esa ardua batalla,

⁸³ “¿Puedo morir? ¿Tengo el poder de morir? Esta pregunta sólo tiene fuerza cuando se rechazaron todas las escapatorias. Sólo cuando se concentra enteramente sobre sí, en la certeza de su condición mortal, la preocupación del hombre es hacer posible la muerte. No le basta ser mortal, comprende que debe volverse mortal, que debe ser dos veces mortal” (trad. cast., p. 88).

⁸⁴ A propósito de la pasividad, término fundamental para comprender la noción blanchotiana de muerte, nos dice el propio autor en *L’écriture du désastre*: “Ce qui est étrange, c’est que la passivité n’est jamais assez passive : c’est cela qu’on peu parle d’un infini ; peut-être seulement parce qu’elle se dérobe à toute formulation, mais il semble qu’il y ait en elle comme exigence qui l’appellerait à toujours en venir

es siempre necesaria. Blanchot no pretende llevarnos a un suicidio colectivo porque desprecie la vida, sino mostrarnos cómo, a lo largo de la historia del pensamiento, la muerte no ha sido asumida como esa oscura intimidad que diluye y que opera incluso en la palabra que se aspira inmortal y que remite a lo eterno. Ese “poder morir”, el que la muerte sea una faena, reafirma nuestro señorío y quizá una valentía inútil por la negativa repetida de aceptar nuestra fragilidad. Si en el *nombre* que atraviesa los siglos, si en esa autoridad humana de dejar la huella grabada en el devenir del mundo hay una gloria, también en lo que hay de más pasivo en nosotros está la gloria de la desaparición, del desajuste, de la inscripción hecha en el agua, que es silencio y cansancio; ruptura. Y Blanchot no deja de repetirlo, en la historia de la filosofía:

“L’homme meurt, cela n’est rien, mais l’homme *est*
à partir de sa mort, il se lie fortement à sa mort, par
un lien dont il est juge, il fait sa mort, il se fait mortel
et, par là, se donne le pouvoir de faire et donne à ce

en deçà d’elle même — non pas passivité, mais exigence de la passivité, mouvement du passer ver l’indépassable. (...) La passivité est sans mesure : c’est qu’elle déborde l’être, l’être à bout d’être — la passivité d’un passé révolu qui n’a jamais été” (EDD, 33-34) [“Lo extraño es que la pasividad nunca es suficientemente pasiva: por eso se puede hablar de infinito; quizá solamente porque se zafa de cualquier formulación, pero parece haber en ella una exigencia que la llevaría a terminar siempre más acá de sí misma —no pasividad, sino exigencia de la pasividad, movimiento del pasado hacia lo que no se puede rebasar (...). La pasividad carece de medida: es porque desborda el ser, ser que ya no puede con el ser —la pasividad de un pasado cumplido que nunca ha sido” (trad. cast., p. 20-21)]. La pasividad, al no ser nunca lo suficientemente pasiva, esto es, como si en ella hubiera un fondo siempre disponible para ser profundizado, nos permite hablar, bajo su luz, de infinito. La pasividad agujerea el tiempo, lo interrumpe, destierra del mundo, y es en este sentido en que se inserta la muerte como interrupción que es puro intervalo, un paréntesis vacío.

qu'il fait son sens et sa vérité. La décision d'être sans être est cette possibilité même de la mort. Les trois pensées qui essaient de rendre compte de cette décision et qui, à cause de cela, semblent éclairer le mieux le destin de l'homme moderne, quels que soient les mouvements qui les opposent, celles de Hegel, de Nietzsche et de Heidegger, tendent tous les trois à rendre la mort possible" (EL, 115)⁸⁵.

Se pregunta nuestro autor si esa muerte como posibilidad (vista ella desde la perspectiva de los tres autores antes mencionados) tal vez nos remita a la muerte voluntaria. Y piensa en Kirilov, ese personaje dostoievskiano que asume el suicidio como la muerte no cobarde. La muerte en el personaje de Kirilov aparece como acto de soberanía, como el más excelso y valiente. Se mata para vencer incluso la supuesta omnipotencia de Dios; el hombre puede todo, puede tanto que incluso es capaz de darse muerte a sí mismo; él puede mediar para su propia desaparición. Así, en esta muerte, él devendrá absoluto y de alguna manera el Dios que todo lo puede. "Hombre resuelto" y libre.

Sin embargo, algo quizá termine igualmente escapándose en este acto magnífico en su supuesta soberanía:

⁸⁵ "El hombre muere y eso no es nada, pero el hombre es a partir de su muerte, se une fuertemente a su muerte mediante un vínculo del cual es juez, hace su muerte, se hace mortal y así adquiere el poder de hacer y da aquello que hace sentido y verdad. La decisión de ser sin ser es la posibilidad misma de la muerte. Los tres pensamientos que intentan dar cuenta de esta decisión y que, por eso, parecen aclarar mejor el destino del hombre moderno, cualesquiera que sean los movimientos que los oponen, los de Hegel, Nietzsche y Heidegger, los tres tienden a hacer posible la muerte" (trad. cast., p. 88).

“Est-ce que cette puissance n’est pas foncièrement anonyme, est-ce qu’elle ne fait pas de lui un être sans nom, sans pouvoir (...), abandonné à la dispersion? Est-ce que je meurs moi-même, ou bien est-ce que je ne meurs pas toujours autre, de sorte qu’il me faudrait dire qu’à proprement parler *je* ne meurs pas? Ai-je le pouvoir de mourir?” (EL, 118)⁸⁶.

Kirilov ve en la muerte voluntaria la muerte ideal. En él, su libertad la constituirá la conciencia de desaparecer y ya no la pasividad de la conciencia que desaparece. Visto de esta manera, esta autonomía extendida en grito de victoria sea tal vez mejor que la inmortalidad a la que aspira Gide. Kirilov quiere ponerle un alto a la indecisión de esa muerte por venir. Lo que desconocemos todavía es si esta muerte como poder sigue conservándose como tal en el acto mismo. ¿Cuándo viene entonces la desposesión? ¿Cuándo nuestro yo soberano al fin flaquea? Podríamos decir: *“igual siempre terminamos desapareciendo, es éste nuestro destino”*. Y, sin embargo, nos dice Blanchot, en el mundo exigimos incluso “morir bien” y morir bien quiere decir comportarnos como solíamos hacerlo frente a la vida misma, perdiendo de vista la presencia del abismo, pues “les vivants apprécient cette réserve, ils aiment ceux qui ne s’abandonnent pas. Le plaisir d’une fin correcte, le désir de la rendre humaine et convenable, de la délivrer de son côté

⁸⁶ “¿Acaso esa potencia [la muerte] no es básicamente anónima, no hace de él un ser sin nombre, sin poder (...), abandonado a la dispersión? (...) ¿Acaso muero yo mismo, o bien no muere siempre otro, de modo que si hablase con propiedad tendría que decir que **yo** no muero? E insiste Blanchot: ¿Puedo morir? ¿Tengo el poder de morir?” (trad.cast., p. 90).

inhumain, qui, avant de tuer les hommes, les dégrade par la peur et les transforme en une étrangeté repoussante (...)” (EL, 122)⁸⁷.

Pero, una muerte así, asumida siempre como el adversario que debe vencerse; como el enemigo al que debemos silenciar y arruinar a toda costa, traiciona lo que en ella hay de oscuridad e imprevisibilidad. De allí que una muerte útil y agradable para el mundo, ofrecida en el decoro de no extraviarnos nunca, de mostrar nuestra alianza fiel y absoluta con el universo, no sea una muerte que haya encontrado la muerte sino la vida. Queremos evitar lo peor, nos dice Blanchot, pero al precio de perder lo esencial.

Recordamos la experiencia de Virginia Woolf, mujer que debió lidiar con la melancolía y sus sucesivas recaídas y cuyo centro vital fue la escritura. Quiso, lográndolo, poner fin a su vida, pero en su obra *Las Olas*, encontramos este final: “¡Contra ti me alzaré invicta e implacable, oh muerte!”. El suicidio como muerte voluntaria parece entrañar una suerte de contradicción. Se pretende suprimir todo lo que en nosotros hay de activo, pero a través de la actividad suprema y extrema: nuestra salvación frente al azar, frente al desposeimiento y el miedo; el abrigo del que nos habla Gide en su *Journal*. En lugar de entregarnos a lo desconocido, a lo imprevisible, aquello que no somos capaces de

⁸⁷ “Los vivos aprecian esta reserva, aman a los que no se abandonan. El placer de un final correcto, el deseo de hacerlo humano y decoroso, de liberarlo de su aspecto inhumano que antes de matar a los hombres los degrada por el miedo y los transforma en una extrañeza desagradable” (trad. cast., p. 92).

contener porque nos des-sitúa, el sujeto soberano que en nosotros reside es él mismo que decide cortar el hilo de la vida, atesorando de este modo su absoluta emancipación: “La faiblesse du suicide, nos dice Blanchot, c’est que lui qui l’accomplit est encore trop fort, il fait la preuve d’une force qui ne convient qu’à un citoyen du monde” (EL, 125)⁸⁸.

Podemos refutar a Blanchot y decir: “Pero igual morimos”. Sí, contestará nuestro autor, pero se ha muerto desde la perspectiva de una muerte que es acción y posibilidad extrema; la muerte ideal de la que nos habla Blanchot en *L’entretien infini* a propósito de Hegel: “cette mort-outil qui est dans le monde et à laquelle on parvient par la précision de l’outillage. Qui veut mourir, ne meurt pas, perd la volonté de mourir, entre dans la fascination nocturne où il meurt dans une passion sans volonté” (LEI, 128)⁸⁹.

Blanchot nos habla entonces de otra muerte, otra muerte que se desembaraza de toda posibilidad, que arruina incluso el “mi” de “mi muerte” (¿acaso en el suicidio no es “mi” muerte?) y que escapa de nuestra voluntad. Esa otra muerte es lo inasible por excelencia, la que no podemos alcanzar, la que se escapa ágilmente en su reservada

⁸⁸ “La debilidad del suicida reside que en quien lo realiza todavía es demasiado fuerte, manifiesta una fuerza que sólo conviene a un ciudadano del mundo” (trad. cast., p. 94).

⁸⁹ “Esa muerte instrumento pertenece al mundo y se alcanza por la precisión de los instrumentos. Quien quiere morir, no muere, pierde la voluntad de morir, entra en la fascinación nocturna donde muere en una pasión sin voluntad” (trad. cast., p. 96).

oscuridad. La muerte, vista así, retiene el misterio constituyéndose como lo de mayor riesgo por ser indescifrable y lo que precisamente impide decir cuando morimos: “Yo muero”. La muerte del suicida, al contrario, insiste Blanchot, en su intención es una muerte superficial. En ella todavía se es artífice y dueño de sí. A esto se le añade que el suicida normalmente hace historia, pues puede considerársele un héroe por, voluntariamente, entregarse a lo desconocido, reafirmando el honor al que, quizá, aspiró o tuvo en vida:

“Il y a dans le suicide une remarquable intention d’abolir l’avenir comme mystère de la mort: on veut en quelque sort se tuer pour que l’avenir soit sans secret, pour le rendre clair et visible, pour qu’elle cesse d’être l’obscur réserve de la mort indéchiffrable. Le suicide en cela n’est pas ce qui accueille la mort, il est plutôt ce qui voudrait la supprimer comme future, lui ôter cette part d’avenir qui est comme son essence, la rendre superficielle, sans épaisseur et sans danger. Mais ce calcul est vain. Les précautions plus minutieuses, toutes les précisions et les sûretés les plus réfléchies ne peuvent rien sur cette indétermination essentielle, ce fait que la mort n’est jamais rapport à un moment déterminé, pas plus qu’elle n’est en rapport déterminé avec moi” (EL, 137)⁹⁰.

⁹⁰ “Hay en el suicidio una notable intención de suprimir el futuro como misterio de la muerte: de algún modo uno quiere matarse para que el futuro no tenga secretos, para hacerlo claro y legible, para que deje de ser la oscura reserva de la muerte indescifrable. Así, el suicidio no es lo que acoge a la muerte, sino más bien lo que querría suprimirla como futuro, privarla de esa parte de futuro que parece ser su esencia, hacerla superficial, sin espesor y sin peligro. Pero ese cálculo es vano. Las precauciones más minuciosas, las precisiones y seguridades más detenidamente pensadas nada pueden sobre esta indeterminación esencial, el que

Aunque podamos tener alguna distancia con la finalidad que pueda tener alguien para suicidarse expresada por Blanchot, lo importante aquí es esta definición de muerte que hace alusión a su indeterminación esencial, no solamente por la imprevisibilidad que la atraviesa, sino también porque no tiene relación determinada con nosotros por más mortales que seamos. Es decir, nos sabemos mortales, y por mortales construimos sentidos, historia, mundos, podemos añadir: nuestro instinto de preservación nos impele a hacer morada batallando contra nuestra finitud, y sin embargo ese cese, el apagamiento, aquel intervalo que se nos escapa y que no podemos retener, más allá de la ilusión de que, luego de la muerte, nos espere una ¿cómoda? eternidad; más allá de que se esté convencido de que nuestros ojos se abrirán más tarde para continuar activos en otro espacio y otro tiempo, la muerte no deja de ser el momento indeterminado por indecible, que nos remite a lo absolutamente desconocido, al extremo de nuestra pasividad. La muerte, vista así, es lo interminable y lo que, evidentemente, no se realiza, pues yo nunca muero; de ahí que, nos diga Blanchot, sea imposible proyectar la muerte, porque ella es inalcanzable en su carácter difuso y fugitivo. El mito de Orfeo, y en el que ahondaremos más adelante, puede también en este caso servirnos de metáfora: proyectar la muerte, ir en su busca y develar al fin el rostro de Eurídice, es una acción en sí misma quebrantada por infecunda, pues

la muerte nunca es relación con un momento determinado, así como tampoco tiene una relación determinada conmigo” (trad.cast., p. 95).

la muerte permanece surcada, tal vez salvada, por el misterio que la ronda. De modo que, aun cuando se aspire a una muerte controlada por la propia decisión de llegar hasta ella poniendo fin a nuestra vida, este punto como finalidad permanece inalcanzable y nuestro poder reducido, quizá, a ese temblor y extrañamiento del que también estamos hechos y que, incluso en la historia del pensamiento, y no ya solo en la historia de las religiones de Occidente, se ha intentado negar.

Ese extraño movimiento en el que la muerte voluntaria entraña una suerte de trampa, pues lo buscado es de algún modo vedado, Blanchot lo compara con la experiencia del artista, pues podríamos decir, nos sugiere Blanchot, que el artista está vinculado a la obra del mismo modo en que está vinculado aquel que toma la muerte como fin:

“Tous deux projettent ce qui dérobe à tout projet, est s’ils ont un chemin, ils n’ont pas de but, ils ne savent pas ce qu’ils font. Tous deux veulent fermement, mais, à ce qu’ils veulent, ils sont unis par une exigence qui ignore leur volonté. Tous deux tendent vers un point dont il leur faut se rapprocher par l’habileté, le savoir-faire, le travail, les certitudes du monde, et pour tant ce point n’a rien à voir avec tels moyens, ne connaît pas le monde, reste étranger à tout accomplissement, ruine constamment délibérée (...) celui-ci prend une mort pour l’autre, celui-là prend un libre pour l’oeuvre (...)” (EL, 130)⁹¹.

⁹¹ “Ambos proyectan lo que se sustrae a todo proyecto, y si tienen un camino, no tienen un fin, no saben lo que hacen. Los dos quieren firmemente, pero están unidos a lo que quieren por una exigencia que ignora su voluntad. Los dos tienden hacia un punto al que deben aproximarse con habilidad, savoir faire; trabajo con las certezas del mundo, y sin embargo ese punto no tiene nada que ver con

Ambos movimientos, nos dice nuestro autor, se someten a la prueba de la posibilidad desde la que se da el salto hacia el morir, salto en el que se produce una inversión radical: la propia soberanía se pone de manifiesto una vez que la muerte es vista en el reino de los fines, pero esa “forma extrema de poder” es trocada en no poder conforme ella, la muerte, despoja y diluye entregándonos a la “irrealidad de lo indefinido”:

“Qui veut mourir, ne meurt pas, perd la volonté de mourir, entre dans la fascination nocturne où il meurt dans une passion sans volonté” (EL, 128)⁹².

El yo se da a sí mismo la muerte, pero no es ese yo el que la recibe. El escritor, en cambio, quiere permanecer en la negligencia de esa segunda muerte y es esta la diferencia fundamental con la finalidad del suicida y que vemos en el itinerario de Kafka a lo largo de toda su obra. El escritor va hacia el momento del “riesgo esencial”, una vez que se ha visto desprendido del uso habitual de la palabra. Instante de verdadera ausencia: “la inacción del ser”, dirá Blanchot:

“L’œuvre voudrait en quelque sorte s’installer dans cette *négligence*, y séjourner. De là lui vient un appel. Là, malgré elle, l’attire ce qui la met absolument à l’épreuve, un risque où tout est risqué, risque essentiel où l’être est en jeu, où le néant se

semejantes medios, no conoce el mundo, permanece extraño a toda realización, arruina constantemente toda acción deliberada (...) uno toma una muerte por otra, el otro confunde el libro con la obra (...)” (trad. cast., p. 97).

⁹² “Quien quiere morir, no muere, pierde la voluntad de morir, entra en la fascinación nocturna donde muere en una pasión sin voluntad” (trad. cast., p. 96).

dérobe, où se joue le droit, le pouvoir de mourir”
(EL, 131)⁹³.

De la muerte voluntaria no se regresa, pero en el movimiento de la escritura en el que el escritor se da a la muerte, éste se mantiene en dicha exigencia —dijimos más arriba, es cazador y presa—, es decir, se mantiene en el punto donde coinciden la pérdida de soberanía de su yo y la escucha de esa palabra salida de sus goznes; vuelve al mundo habiendo sostenido y padecido el desastre; una alternancia que en el suicida está vedada pues se quiere dueño de su fin y, al mismo tiempo, desde el deseo de dominar dando su propia forma —y limitando— a este movimiento en el intento de traspasar, y zafarse, de este acontecimiento en el que se realiza la pasividad extrema del yo.

1.3.3. Blanchot crítico de Kafka: El aquí sin dónde

El amante no pretende desentrañar la verdad del otro cuerpo sino saber conjugarlo con el suyo —acoplarse a él: es cuestión de ajuste y no de fórmula. El amante establece un acorde y no un acuerdo con el texto: en el acorde el sonido se entrega a lo plural e incesante de la relación: campo de juego sonoro, el acorde es esa cadena que nunca se abrocha.

María Fernanda Palacios

⁹³ “La obra quisiera instalarse y permanecer en esa *negligencia*. De allí la llaman. Allí la atrae, a pesar de ella, lo que la somete a una prueba absoluta, un riesgo donde todo es arriesgado, riesgo esencial donde se juega el ser, donde la nada se sustrae, donde se juega el derecho, el poder de morir” (trad. cast., p. 98).

1.3.3.1. Blanchot: el amante-lector

La crítica literaria llevada a cabo por Blanchot no pretende filtrar al servicio de ninguna ideología o sistema la obra de un autor, sino que, como un amante dispuesto a sorprenderse ante el cuerpo amado, extiende los textos frente a sí ya sea para comprender o para describir las corrientes que dan vida y verdad a una obra. Así, el ejercicio crítico pacta con lo infinito en la medida en que la búsqueda fundamental no es tanto circunscribir como arrojar luz sobre la polifonía de voces, aunado al esfuerzo consciente de que las sombras de ese pensamiento vuelto literatura se mantengan preservadas en su condición de enigma.

En este sentido, Blanchot no escancia los textos para alcanzar la pureza o transparencia de la obra literaria de un escritor, sino que acoge el líquido con su suciedad y opacidad. Precisamente por esto echará mano de cartas y diarios, no tanto para saber datos biográficos que cohesionen la obra, sino para exponer cómo en los textos coexisten distintas corrientes irreductibles que servirán de impedimento para alcanzar un saber determinado y fijo⁹⁴. Partiendo de este talante y este método

⁹⁴ Señala con mucho tino María Fernanda Palacios a propósito de los Diarios y cartas de Kafka: “Por eso sí interesan los diarios y las cartas, esa letra rota que elude la falsa uniformidad de las biografías. Es allí donde mejor se observa la marca y la alteridad del judío Kafka y no la partida de nacimiento. Por eso es que podemos descartar los piadosos desmentidos de Brod que intentan corregir la sombría imagen que nos refleja el Diario. Y es que sus orejas desmesuradas, los profundos ojos negros, sus cartas, se parecen mucho más a aquellos hermosos acusados que ese saludable, abstemio y dichoso viajero que nos retrata Brod” (*Sabor y saber de la lengua*, p. 69).

Blanchot leerá a Kafka y la guía será una interrogación constante que sin embargo no espera ser respondida, pues, como señala María Fernanda Palacios en su ensayo “Críticos y amantes”: “Si el crítico toma distancia para congelar su objeto, el amante lo pierde de vista en la cercanía del roce”, y añade más adelante que “la otra cara del saber” es “eso que Bataille llamó defecto fragmentaria”⁹⁵. La crítica de Blanchot, pues, la enmarcamos en ese espacio de la otra cara del saber, desde donde asistimos a un recorrido a través de la topografía de esa “realidad móvil fragmentaria” que supone contemplación, roce, juicio, asombro y tacto, y desde donde se nos ofrece un discurso oscilante, también irreductible y abocado a la diferencia. Por lo que podemos decir que la crítica blanchotiana es, sobre todo, *escritura*.

El ensayo de María Fernanda Palacios nos sirve precisamente de guía para distinguir el tipo de crítica que hace Blanchot y que solamente se deja enmarcar en la analogía del amante que inaugura sin buscar la sujeción; el que huye, en un movimiento incesante, de la atadura legal que lo fija, permaneciendo así vinculado a cierto carácter provisional. El discurso blanchotiano se mantiene en esta fascinación desértica expuesta al viento por cuanto es un discurso ofrecido a la ruina y a la pérdida. “Una de las tantas avenidas del sentido”, dirá Palacios que, sin embargo, “no conduce a sitio alguno”⁹⁶. Justamente por esto decimos, siguiendo a Barthes, que los textos críticos blanchotianos más que un cuerpo de saber,

⁹⁵ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 31.

⁹⁶ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 30-31.

son “un cuerpo de placer”, por cuanto nos entregan a la experiencia de lo incesante de la escritura, teniendo como resultado un discurso como transcurrir, o, como diría Palacios: “un saber hecho pedazos que es otro pedazo del saber: los entredichos del saber”⁹⁷.

Así, pues, la crítica blanchotiana se mueve del interior de la obra a sus resonancias, hacia lo que esa obra va dejando como eco o lo que antes de ser obra fue apenas una reverberación inubicable: “el aquí sin donde”⁹⁸ que tomamos como título para esta parte y que no tiene la aspiración de resolver o aclarar. De modo que Blanchot no se limita a escribir sobre Kafka sino que escribe al hilo de las vueltas y revueltas de sus textos: toma distancia en una línea, pero en la siguiente se sumerge en el vaivén de ese mar aparentemente indistinto para dar cuenta —y destacar— los pliegues hallados en esa escritura y sus márgenes. La obra, así vista, no puede ser asumida como un conjunto, sino que se subrayan los trozos, las hilachas que posponen la proclamación o exposición de una totalidad: de ahí que Blanchot subraye la alternancia, la interrupción y no tanto la continuidad. Desde esta perspectiva, señala sobre el escritor praguense:

“La pensée de Kafka ne se rapporte pas à une règle uniformément valable, mais elle n’est pas davantage le simple repère d’un fait particulier de sa vie. Elle

⁹⁷ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 33-34.

⁹⁸ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 35.

est une nage fuyante entre ces deux eaux” (DKK, 64)⁹⁹.

Para Blanchot, el pensamiento de Kafka es un pensamiento que juega a la generalidad, pero que solo es pensamiento si se le considera en la densidad del mundo reducido a lo único¹⁰⁰. En sus *Diarios* el propio Kafka escribe:

“En este sentido nosotros y nuestros conocidos somos irreconocibles porque permanecemos completamente ocultos, yo por ejemplo, permanezco ahora oculto por mi profesión, por mis dolencias imaginarias o reales, por mis inclinaciones literarias, etc. Pero precisamente noto mi fondo demasiado a menudo y con demasiada intensidad como para poder estar siquiera medianamente satisfecho”¹⁰¹.

Pareciera que, tal y como lo describe el escritor checo en su diario, esa alternancia que nota en la vida, se da también en sus textos: capas que no pueden leerse al mismo tiempo: “somos irreconocibles porque permanecemos completamente ocultos” y, no obstante, él reconoce ese fondo intensamente. Blanchot admite que los textos de Kafka oscilan siempre en la tensión de dos polos: por un lado, la soledad y la ley, por otro, el silencio y la palabra común y en esta vibración

⁹⁹ “El pensamiento de Kafka no se vincula a ninguna regla uniformemente válida, pero tampoco es la simple referencia a un hecho particular de su vida. Es una nada fugaz entre dos aguas” (trad. cast., p. 35).

¹⁰⁰ Franz Kafka, *Diarios*, De Bolsillo, Barcelona, 2012, p. 64.

¹⁰¹ Kafka, *Diarios*, p. 44.

constante puede que subyazca la tentativa de querer salir de ella infructuosamente¹⁰².

De modo que esta tensión parece señalarnos siempre dos registros que nos instan a una doble lectura y gracias a la cual devenimos dos lectores que no pueden alcanzarse nunca, por lo que, para Blanchot, “la vraie lecture reste impossible”¹⁰³:

“Le récit, c’est la pensée devenue une suite d’événements injustifiables et incompréhensibles et la signification qui hante le récit, c’est la même pensée se poursuivant à travers l’incompréhensible comme le sens commun qui le renverse. Celui qui en reste à l’histoire pénètre dans quelque chose d’opaque dont il ne se rend pas compte, et celui qui s’en tient à la signification ne peut rejoindre l’obscurité dont elle est la lumière dénonciatrice” (DKK, 66)¹⁰⁴.

En los relatos de Kafka se despliegan acontecimientos extraordinarios (“incomprensibles e injustificables”) que, sin embargo, aparecen atenuados en su extrañeza por un sentido común que suspende momentáneamente la incompresibilidad. Así, el lector va avanzando hacia lo opaco de una singularidad irreductible, pero que no puede

¹⁰² DKK, 65.

¹⁰³ DKK, 66.

¹⁰⁴ “El relato es el pensamiento hecho una sucesión de acaecimientos injustificables e incomprensibles y el significado que obsesiona el relato es el mismo pensamiento que prosigue a través de lo incomprensible como sentido común que lo invierte. El que le queda a la historia penetra en algo opaco de lo que no se da cuenta y quien se atiene al significado no puede alcanzar la oscuridad de la que éste es luz denunciador” (trad. cast., p. 37).

penetrar hacia el otro significado con el que el relato apunta hacia lo general. Es esta razón por la cual Blanchot insiste en que ambos lectores permanecen inalcanzables.

1.3.3.2. Kafka y el malentendido

*Kafka tal vez quiso
destruir su obra
porque le parecía
condenada a
profundizar en el
malentendido
universal.*

Maurice Blanchot

Es precisamente esta imposibilidad la que nos recuerda una de las propuestas fundamentales del psicoanálisis respecto a nuestra condición de seres hablantes, puesto que para el psicoanálisis la relación intersubjetiva está condenada al malentendido.¹⁰⁵ Es decir: el malentendido —y no la comunicación fluida y transparente— es asumido como falla estructural y ya no contingente de las relaciones

¹⁰⁵ Jacques Lacan, *El malentendido* (tomado de www.psicoanalisisinedito.com, Caracas, 1980): “El cuerpo no hace aparición en lo real sino como malentendido. Seamos en esto radicales: su cuerpo es el fruto de un linaje del cual una buena parte de sus desgracias se debe a que éste ya nadaba en el malentendido tanto como le era posible. Nadaba por la sencilla razón de que hablaba lo mejor que podía. Es lo que les transmitió “dándoles la vida”, como suele decirse. Es lo que heredan. Y es lo que explica su malestar en la piel, cuando se da el caso. El malentendido ya está desde antes, en la medida en que forman parte de ese bello legado desde antes, o más bien forman parte del parloteo de sus ascendientes. No es necesario que ustedes mismos parloteen. Lo que los sostiene a título del inconsciente, o sea del malentendido, echa allí sus raíces desde antes”.

entre subjetividades dotadas de lenguaje. Tomando esto como premisa, es pertinente preguntarse ¿cómo una obra de arte —y más específicamente la obra literaria— no va a ser malentendida? ¿Cómo entonces aspirar a que los textos de Kafka que, como señala el propio Blanchot, no hacen sino profundizar en el malentendido, no sean arrastrados por este malentendido estructural, incluso de forma escandalosa? ¿Acaso las condiciones en que fue dejada la obra (relatos inconclusos, el imperativo por parte del propio autor de destruirla, los diarios que dan cuenta de una extrañeza sobrecogedora) no exige ser organizada, limitada, leída e interpretada con la obstinación —tal vez vana— de reacomodar y completar aquello que tiene como rasgo principal lo inconcluso?

Señala María Fernanda Palacios en su ensayo “Kafka y la palabra errante”¹⁰⁶ que no podemos decir que en el autor praguense haya algo como “obra” sino más bien el “constante esfuerzo por contradecirla, la huella penosa de un desobrar”, por lo que aquello a lo que llamamos obra no es sino:

“(...) un montón de hilachas, la informe fosa común de cientos de relatos posibles, restos desiguales de lo que pudo ser una novela, fábulas abortadas que no consiguen completar su moraleja, alegorías cojas que olvidaron sus semejantes. Los poquísimos textos que Kafka publicó en vida tampoco escapan

¹⁰⁶ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 64.

a la indefinición ni a los rotos que atraviesan el resto de la obra”¹⁰⁷.

Tenemos entonces una obra agujereada, irregular, perforada no sólo por inacabada, sino también porque los textos están atravesados por lo que Deleuze llamará “una lengua extranjera”¹⁰⁸. Blanchot coincide en ambos puntos tanto con Palacios como con Deleuze al afirmar que “les principaux récits de Kafka sont des fragments, l’ensemble de l’œuvre est un fragment”¹⁰⁹. Pero añade que esta continua fragmentación, que hace de los textos de Kafka una interrupción sin fin, no obedece de ningún modo a un aspecto accidental, sino que más bien forma parte inherente de esa escritura, puesto que, si bien es cierto que tales perforaciones existen, para nuestro autor no es menos cierto que encontramos que —aun en su carácter inacabado— nada les falta:

“Rien ne leur manque, même pas ce manque qui est leur objet : ce n’est pas une lacune, c’est le signe

¹⁰⁷ Palacios, *Saber y sabor de la lengua*, p. 65.

¹⁰⁸ Dice Deleuze en el libro *Crítica y Clínica*, pp. 11-12, que lo que hace la literatura sobre la lengua es “precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir—otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante. Kafka pone en boca del campeón de natación: hablo la misma lengua que usted, y no obstante no comprendo ni una palabra de lo que está usted diciendo. (...) Creación sintáctica, estilo, así es ese devenir de la lengua: no hay creación de palabras, no hay neologismos que valgan al margen de los efectos de sintaxis dentro de los cuales se desarrollan. Así, la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis”.

¹⁰⁹ “Los principales relatos de Kafka son fragmentos. El conjunto de la obra es un fragmento” (trad. cast., p. 37).

d'une impossibilité qui est partout présente et n'est jamais admise —impossibilité de l'existence commune, impossibilité de la solitude, impossibilité de s'en tenir à ces impossibilités" (DKK, 68-69)¹¹⁰.

Es precisamente esta cuestión, admitirá Blanchot, la que hace angustioso el esfuerzo del lector: no la oscilación de términos opuestos sino más bien "la posibilidad misteriosa" de que para cada tema surja la posibilidad de estar expuesto en un sentido negativo, ora con un sentido positivo. Como si una afirmación fuera negada de inmediato, quedando en suspenso o, más aún, afirmándose y negándose al mismo tiempo: siendo paso y obstáculo. Señala Blanchot:

"Ce monde est un monde d'espoir et un monde condamné, un univers à jamais clos et un univers infini, celui de l'injustice et celui de la faute. Ce que lui même dit de la connaissance religieuse : "La connaissance est à la fois degré menant à la vie éternelle et obstacle dressé devant cette vie", doit se dire de son oeuvre : tout y est obstacle, mais tout aussi peut y devenir degré"¹¹¹.

¹¹⁰ "Nada les falta, ni siquiera esa carencia que es su objeto: no es ninguna laguna, es el signo de una imposibilidad que está presente por doquier sin que se admita jamás: imposibilidad de la existencia común, imposibilidad de la soledad, imposibilidad de atenerse a estas imposibilidades" (trad. cast., p. 37).

¹¹¹ "Este mundo es un mundo de esperanza y un mundo condenado, un universo cerrado para siempre y un universo infinito, el de la injusticia y el de la culpa. Lo que él mismo dice del conocimiento religioso: "El conocimiento religioso es a la vez grado que conduce a la vida eterna y obstáculo puesto ante esa vida", debe decirse de su obra: todo en ella es obstáculo, pero todo en ella también puede ser grado" (trad. cast., p. 37).

Esta suerte de inversión movедiza aparece imbricada en los textos de Kafka como si se tratase de dos voces adversarias que logran la convivencia en la alternancia, pero que, no obstante, aseguran un tipo de ambigüedad emparentada con lo negativo y que Blanchot asocia a un tipo de trascendencia: “La transcendance est justement cette affirmation qui ne peut s’affirmer que par la négation. Du fait qu’elle n’est pas là, elle est présente” (DKK, 69)¹¹². Va a ser esta “trascendencia de lo negativo” lo que Blanchot va a vincular a la imposibilidad de morir y que, no por azar, atraviesa toda su teoría literaria: La muerte no es posible;¹¹³ la muerte como no-lugar y en esta medida como desgracia por la demora, el fin que se difiere bajo la concepción de una inmortalidad postrera, de modo que somos supervivientes. Blanchot cita dos fragmentos de Kafka definitivos en la medida en que muestran lo que intenta explicarnos:

“Les lamentations au chevet du mort ont en somme pour objet le fait qu’il n’est pas mort au vrai sens du mot. Il faut encore nous contenter de cette façon de mourir : nous continuons à jouer le jeu” (DKK, 71)¹¹⁴.

¹¹² “La trascendencia es precisamente esa afirmación que sólo puede afirmarse mediante la negación. Por el hecho de ser negada, existe; por el hecho de no serlo, está presente” (trad. cast., p. 38).

¹¹³ DKK, 70.

¹¹⁴ “En suma, las lamentaciones a la cabecera de muerte tienen como objeto el hecho de que no esté muerto en el verdadero sentido de la palabra. Aun es preciso contentarnos con esa manera de morir: seguimos jugando el juego” (trad. cast., p. 38).

Y agrega esta otra:

“Notre salut est la mort, mais non
pas celle-ci” (DKK, 71)¹¹⁵.

No poder poner fin ni a la esperanza, ni al mundo de la luz y del sentido es, nos dice Blanchot, de lo que el hombre ha hecho su principal símbolo en Occidente. Esta idea, como dijimos, va a atravesar toda la obra blanchotiana, una idea que muchas veces es denuncia y otras tantas el señuelo para que desde sus textos nuestro autor albergue la muerte con una concepción del escritor como un desarreglo de la subjetividad y que hermana con esa muerte que en Kafka vemos diferida. Es de esta imposibilidad de morir desde donde parte nuestra ansiedad al leer los textos del autor praguense, puesto que esa nada que debería ser la muerte puede que siga perteneciendo al ser: “Nuestra esperanza está en la muerte, pero la esperanza es vivir”¹¹⁶. Es esto, según Blanchot, el tormento de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* y lo que de algún modo constituye el tormento de la literatura por cuanto tiene como único objeto su falta, arrastrando al lector a un movimiento en que esperanza y desamparo se responden sin fin¹¹⁷. Samsa se convierte en insecto y esta conversión deviene el exilio. ¿Existe aún el oficinista en esa forma animal repugnante? Lo que sabemos es que en esa existencia

¹¹⁵ “Nuestra salvación es la muerte, pero no ésta” (trad. cast., p. 38).

¹¹⁶ DKK, 72.

¹¹⁷ DKK, 73.

animal hay una persistente esperanza de querer seguir viviendo, aun en la decadencia del polvo debajo del sofá:

“Précisément, il continue de vivre ; mais à l’intérieur de ce malheur il transporte une dernière ressource, un dernier espoir, il lutte encore pour sa place sous le canapé, pour ses petits voyages sur la fraîcheur des murs, pour la vie dans la saleté et la poussière” (DKK, 73)¹¹⁸.

Debemos esperar con él, pero, al mismo tiempo, nos desesperamos de esa esperanza ubicada en el vacío, sin objetivo. El insecto finalmente muere, pero esta liberación es en parte relativa, puesto que la hermana reabre la esperanza queriendo vivir, y vivir, para nuestro autor, es “escapar de lo inevitable”.

La esperanza, la muerte, la vida, la religión son términos que en Kafka serán reiterativos en sus relatos y diarios dibujándose como inquietudes u obsesiones que solo son en apariencia redundantes, puesto que se repiten por la falta de solución, como si obligaran al autor a recomenzar una y otra vez y terminar en el mismo punto. Es lo que ha hecho que desde muchas disciplinas se le quiera interpretar: desde el psicoanálisis, desde el marxismo, desde la sociología o la filosofía, entre otras. Desde cada una se ha pretendido poder desentrañar esa literatura que se sale continuamente de sus márgenes, que —por el

¹¹⁸ “Precisamente sigue viviendo; ni siquiera trata de salir de su infortunio, sino que pone en él un último recurso, una última esperanza, aún lucha por su lugar bajo el canapé, por sus breves viajes al fresco de las paredes, por la vida en la suciedad y el polvo” (trad. cast., p. 39).

carácter mismo de fragmento o de obra inconclusa— propicia el enigma procurando el desafío de quitar el velo e iluminar esas partes oscuras que, astutas, se escamotean al lector. Para María Fernanda Palacios el problema con Kafka, en contraste con otros autores, es que se le lee demasiado, como si este exceso de lectura hiciera creer que por fin aquella parte enigmática o aquel malentendido estuvieran resueltos. Palacios señala al respecto:

“Nosotros creemos conocerlo demasiado. Incontables argumentaciones, filosofías y doctrinas ajenas le han cortado el cuerpo en pedazos hasta imponerle otro aspecto. Nos han ensordecido al punto que ya no oímos el silbido de aquél, nos hemos vuelto indiferentes a ese ruido que amenaza constante su obra, a la vez que la justifica”¹¹⁹.

Para Palacios, buena parte de los críticos y exégetas de los textos de Kafka son en realidad ciegos por haber elegido no prestar atención a los matices; muchas de sus teorías permanecen de espaldas a la singularidad de la obra en su intento de acallar el murmullo intraducible que va dejando conforme se la lee. Precisamente por esto nos dirá que la obra del autor praguense no predica nada ni enjuicia, y mucho menos testimonia nada.

Si Blanchot intenta mostrarnos cómo los textos de Kafka ahondan el malentendido, María Fernanda Palacios insiste en cómo muchos exégetas de la obra han pretendido desviarnos de ese

¹¹⁹ Palacios, *Saber y sabor de la lengua*, p. 64.

malentendido queriendo despejarlo y aclararlo haciendo de la obra, no aquel continuo desobrar, sino la cartografía perfecta para poner en marcha teorías e interpretaciones¹²⁰. Palacios nos quiere conducir, como Blanchot, a mirar los textos de Kafka como añicos que no reclaman de ninguna manera ser reparados para terminar teniendo una vasija hermosa y digna de elogio o unas mariposas disecadas pinchadas con un alfiler para ser exhibidas en un museo de ciencias naturales. La literatura de Kafka insiste en huir de estas fijeza y se opone de alguna manera a ser estudiada bajo cierto criterio cientificista académico que reduce una obra a priori con el objetivo de probar una tesis o una teoría: “La crítica interpretativa —nos dice María Fernanda Palacios— se niega a mirar ese dedo que muestra el abismo y que obliga al que escribe a convertir su cuerpo en ese puente que no figura en los mapas, ese que al voltearse para saber quién lo cruza, se precipita en el abismo”. Y agrega:

¹²⁰ Palacios se refiere específicamente a la interpretación de György Lukács, diciendo que es una de las más atrevidas muy a pesar de que su teoría sobre Kafka levantó parcialmente el veto que el estalinismo impuso a la obra del escritor praguense, incluyéndolas dentro de la clasificación de “individualismo pesimista”. Señala: “En sus ensayos sobre el realismo crítico, Lukács trata de encontrar un argumento que le permita, sin contradecir la quisquillosa vigilancia de su doctrina, darle paso (o al menos hacerle sitio en su biblioteca) a unos cuantos autores “angustiados” —Kafka entre otros. Al releer sus argumentos, Lukács me recuerda a esas brujas del siglo XIII que se metían a monjas para eludir el fuego inquisitorial, que terminaban con Dios y aprovechaban su vieja fama para encabezar solapadas cacerías. Todo su razonamiento se basa en el principio de que todo pesimismo es condenable, ya que, casi por decreto, a partir de la existencia de una opción socialista, la vida se tiñe de una rosada positividad” (*Sabor y saber de la lengua*, p. 73).

“Allí donde fracasa el conocimiento, el arte consigue su sitio, que es el lugar del equívoco y lo confuso: el espacio del laberinto. Trasladar a la literatura, como hace la mayoría de los exégetas, una serie de categorías que tan sólo son aptas para describir las relaciones del sujeto con la realidad, es suponer que la literatura es solo realidad. Es ignorar esa loca transversal que rompe por igual al sujeto y al mundo y que no es otra cosa que los bordes engañosos e inaprehensibles del lenguaje”¹²¹.

De modo que parte de la crítica da la espalda a ese malentendido del que nos habla Blanchot o a esa palabra errante con la que está escrita la obra de Kafka y que la vuelve huidiza de cierto conocimiento científicista que pretende ponerla como un exótico animal estudiado y delimitado en un museo. ¿Habrà, no obstante, una manera correcta de leer a Kafka? Blanchot dirà no sólo que podemos comprender esta obra traicionándola, sino que además nosotros, los lectores, no hacemos sino girar ansiosamente en torno a un malentendido¹²².

1.3.3.3. Kafka y la vocación

Cuando leemos los *Diarios* del autor praguense, sentimos la atmósfera de un encierro que el propio Kafka se encarga de desplegar a través de sus quejas y asunciones. Por un lado, no quiere renunciar a la literatura, pero tampoco quiere renunciar a tener un lugar en ese mundo de la Ley que aparece configurada en el matrimonio, la familia y el

¹²¹ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p.74.

¹²² DKK, 74.

trabajo. Insiste en la incompatibilidad de ambas. Le mortifica decidirse por una u otra. Sin embargo, no será este el combate presente desde el inicio del desarrollo de su vocación literaria; en sus comienzos, como lo señala Blanchot, Kafka se siente atraído y a la vez espantado por la fascinación que ejerce en él la literatura:

“Kafka n’a pas toujours été le même— Jusqu’en 1912, son désir d’écrire est très grand, donne lieu à des oeuvres qui ne le persuadent pas de ses dons, qui l’en persuadent moins que la conscience directe qu’il en a : forces sauvages, d’une plénitude dévastatrice, dont il ne fait presque rien, faute de temps, mais aussi parce qu’il n’en peut rien faire, parce qu’il “redoute ces moments d’exaltation autant qu’il les désire”” (DKK, 96)¹²³.

Es en una madrugada del año 1912 cuando tiene la prueba de haberse acercado a lo que Blanchot llama “el punto decisivo”; el punto en el que aparentemente “todo puede expresarse” y que constituye la exigencia de la obra. Esa madrugada Kafka escribe de un tirón *La Condena* y tiene entonces la certeza de que puede escribir; pero también sabe que ese saber no es ninguno, que esa capacidad no le pertenece por completo. Lo reconoce al mostrarse poco satisfecho con lo que escribe después. Sabe que ese punto de inflexión del que nos habla Blanchot,

¹²³ “Kafka no siempre fue el mismo. Hasta 1912 su deseo de escribir es enorme, da lugar a obras que no lo persuaden de sus dotes, que lo persuaden de ellas menos que la consciencia directa que tiene de ellas: fuerzas salvajes, de una plenitud devastadora, con las que no hace casi por falta de tiempo, pero también porque nada puede hacer, porque teme esos momentos de exaltación tanto como lo desea” (trad. cast., p. 51).

—momento de máxima exigencia, momento en el que se cree poder decirlo todo— en realidad es inalcanzable. De *La metamorfosis* siente aversión del final que le dio: “Me parece mala —dice— tal vez me he perdido definitivamente”¹²⁴.

Es precisamente sobre esta suerte de condena alrededor de la cual van a girar las mortificaciones del escritor y a partir de la cual surgirá el conflicto entre la Ley y la literatura que mencionábamos al comienzo de estas páginas. Pero subrayemos que este desplazamiento de objeto de mortificación se produce toda vez que se ha acercado a ese punto escribiendo *La Condena*; se quejará de falta de tiempo, de su trabajo, de su familia, se queja de todas sus condiciones exteriores por no serles favorables para llevar a cabo aquello en lo que quiere poner toda su energía, la literatura. Escribe en su diario el cinco de abril de 1914:

“¡Si me fuera posible irme a Berlín, independizarme, vivir al día, incluso pasar hambre, pero dejar fluir todas mis fuerzas, en vez de estar aquí economizándolas, o mejor: desperdiciándolas!”¹²⁵

Tres días después añade:

¹²⁴ “19.1.1914. En la oficina, angustia que alterna con la consciencia de mi propio valer, por lo demás, más confiado. Gran aversión a *La transformación*, final ilegible. Imperfecto casi hasta la médula. Habría salido mucho mejor si entonces el viaje de negocios no me hubiese distraído” (*Diarios*, p. 335).

¹²⁵ Kafka, *Diarios*, p. 353.

“Ayer, incapaz de escribir ni una sola palabra. Hoy, nada mejor. ¿Quién me redimirá? Y dentro de mí, en lo profundo, ese tumulto apenas es visible. Soy como una verja viviente, una verja que se mantiene en pie y quiere caer”¹²⁶.

Como señala Blanchot, el tiempo tampoco basta para atender a la exigencia de la obra, pues no se trata del tiempo que se le dedica al trabajo sino de más bien pasar a otro tiempo; ese otro tiempo en el que el mundo se ha ido, en el que desaparecen las urgencias —en el que ya no importan— y se cae en la soledad de la ausencia de tiempo: “Quand on a tout le temps, on n’a plus le temps, et les circonstances extérieures “amicales” sont devenues ce fait —inamical— qu’il n’y a plus de circonstances” (DKK, 98).¹²⁷

En este sentido, la literatura en Kafka deviene una suerte de búsqueda o persecución no solamente porque el escritor buscará el punto en el que la ausencia de tiempo del espacio literario tiene lugar, sino también porque aun teniendo el tiempo siempre cambiará de motivo que él cree le veda el alcance de ese punto al que logró acercarse con la redacción de *La Condena*.

Y es que luego de haberla escrito no parará de querer volver a escribir de un tirón como esa madrugada del año de 1912. Detestará

¹²⁶ Kafka, *Diarios*, p. 354.

¹²⁷ “Cuando se tiene todo el tiempo ya no se tiene tiempo y las circunstancias exteriores “propicias” son ahora el hecho —no propicio— de que ya no hay circunstancias” (trad. cast., p. 52).

quedarse en el fragmento, dejar las historias incompletas; detestará no poder continuar y de nuevo acusará a sus condiciones externas acerca de esta imposibilidad.

El 21 de agosto de 1914, escribe en el *Diario*:

“He empezado con tantas esperanzas y he sido rechazado por las tres historias, hoy con más fuerzas que nunca. Quizá lo correcto sea no trabajar la historia rusa sino después de “El proceso”. Con esta esperanza ridícula, que evidentemente solo se apoya en una fantasía mecánica, recomienzo “El proceso””.

Y ocho días después, añade:

“Fracasado el final de un capítulo, y otro capítulo que comencé bien casi, o mejor dicho, seguro que no podré continuarlo igual de bien, mientras que aquella noche sí lo habría logrado sin ninguna duda. Pero no tengo derecho a abandonarme, estoy completamente solo”¹²⁸.

Como dijimos antes, Kafka busca y espera, con cierta desesperación, poder llegar a penetrar nuevamente en el movimiento ilimitado bajo el cual escribió *La Condena*. Se sabe frágil, solo y errabundo ante la imposibilidad. Escribe un fragmento, lo deja. Lo retoma luego. Logra escribir un par de páginas y de nuevo se paraliza. Renuncia entonces a continuarlo. Recomienza y otra vez se encuentra con el obstáculo, ese obstáculo que va tomando distintas formas en su

¹²⁸ Kafka, *Diarios*, p. 400.

vida cotidiana: el trabajo, la familia, la novia, el embotamiento, el insomnio, pero que no es sino uno: la trampa que es la literatura, pues, como afirma María Fernanda Palacios: “Escribir es prostituirse y fracasar entregándose a las interminables distracciones del mediador, resignándose a olvidar el fin que ya sabemos inalcanzable”¹²⁹.

Marthe Robert, por su parte, nos dice en su ensayo *Kafka y el proceso de la literatura*¹³⁰ que, si bien los representantes del arte en la obra del escritor praguense tienen una grandeza cuya correspondencia no se encuentra sino en el ámbito místico de la fe, la concepción religiosa que vemos realizada no se trata sino de:

“para desgracia personal del artista, una religión sin iglesia ni dogmas, tanto más tiránica en cuanto sus mandamientos no provienen de nadie, y en consecuencia, no pueden ser probados ni refutados, ni tampoco obedecidos nunca a la perfección”¹³¹.

Kafka lo intuye y por eso su errancia, por eso también su desesperación que sin esperarlo trueca en satisfacción y fe. En este sentido, vemos que en Kafka el arte toma prestada de la religión el mandato que no garantiza de ninguna manera un cielo o un ámbito en el que reposar y desde el cual se alcanza una felicidad que en la tierra es imposible; y es precisamente por eso que se topa con la desgracia por

¹²⁹ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 78.

¹³⁰ Marthe Robert, *Kafka y el proceso de la literatura*, Eco, Bogotá, 1965.

¹³¹ Robert, *Kafka y el proceso de la literatura*, p.16.

el fracaso que supone el ejercicio de un oficio que exige una entrega que carece de recompensa y por cuya falta se insiste en el sueño de una supuesta salvación que nunca llega. Pero esta dilación va a constituir la persistencia de Kafka por cuanto no deja de someterse al mandato de escribir puesto que en el acto de escribir encuentra una compensación que, de calmarlo, se consume rápidamente:

El 13 de septiembre de 1914, el escritor anota:

“Una vez más apenas dos páginas. Primero pensé que mi tristeza por las derrotas austríacas y mi miedo al futuro me impedirían completamente escribir. Pero no fue eso, sino solo una apatía que continuamente retorna y continuamente tiene que ser superada”.

Y a comienzos de octubre del mismo año, otra vez lo intenta:

“Para avanzar en la novela me he tomado una semana de permiso. Hasta hoy —hoy es la noche del miércoles, mi permiso acaba el lunes—, un fracaso. He escrito poco, y aun eso, flojo”¹³².

Para María Fernanda Palacios, esta insistencia revela la meta de Kafka: alcanzar el Castillo y por eso el escritor erra sin reposo, comenzando y recomenzando, no ya para alcanzar románticamente el absoluto, pues el escritor praguense “es el hombre que desde una falta de sitio busca un lugar”¹³³. Puede que Kafka busque ese lugar no solo a

¹³² Kafka, *Diarios*, p. 401.

¹³³ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 78.

través de la literatura, sino a través de ese mundo que impone su Ley y que él, dividido, quiere cumplir. Sufre entonces por la supuesta incompatibilidad de uno y otro, pero ¿acaso el escritor al ver el obstáculo que constituye la escritura literaria —en el sentido como decíamos unas líneas más arriba que es una búsqueda cuya meta se difiere siempre— no proyecta la dificultad que entraña en ese mundo de la Ley que él desprecia por alejarlo de la literatura, pero del que también quiere formar parte? Así, cuando está en Berlín, durante su noviazgo con Felice, se siente prisionero y no quiere sino escapar¹³⁴. Deja la relación poco tiempo después, pero sigue con la aspiración de tener una vida “normal”, pues si no aspira a ella se situará entonces fuera de la Ley, privándose de ese lugar que busca tener a toda costa. Vemos, en este sentido, que Kafka parece transitar una calle ciega; sus pasos son un adelanto y un retroceso, como si no fuese capaz de sostener aquello que dice querer, y que su vínculo con la literatura de algún modo le niega o le impide asumir.

Blanchot señala que otros escritores¹³⁵ han vivido lo que Kafka: la aspiración por parte del mismo escritor o su familia de consagrarse a

¹³⁴ “J’étais lié comme un criminel ; si on m’avait mis dans un coin avec de vrais chaînes, des gendarmes devant moi..., ce n’aurait pas été pire. Et c’étaient mes fiançailles, et tous s’efforçaient de m’amener à la vie et, n’y parvenant pas, de me supporter tel que j’étais” (*apud* DKK, 100) [“Estaba atado como un delincuente. Si me hubieran puesto en un rincón con cadenas verdaderas, con gendarmes enfrente... no habría sido peor. Eran mis esponsales y todos trataban de traerme a la vida y, como no lo lograban, de soportarme tal como era” (trad. cast., p. 53)].

¹³⁵ A este respecto, Barthes señala: “Como bien dice Marthe Robert, la soledad, la inadaptación, la búsqueda ansiosa, la familiaridad con el absurdo, en una palabra,

un oficio determinado, pero precisamente lo que buscan es entregarse y vincularse a la literatura, que es un espacio al que no se accede sino desde una subjetividad más bien debilitada y que no depende de una entrega, pues es un espacio al que uno no puede vincularse de manera definitiva. Pero para Kafka, según Blanchot, todo es muchísimo más confuso:

“Parce qu’il cherche à confondre l’exigence de l’oeuvre et l’exigence qui pourrait porter le nom de son salut. Si écrire le condamne à la solitude, fait de son existence une existence de célibataire, sans amour et sans lien, si cependant d’écrire lui paraît —du moins souvent et pendant longtemps— la seule activité qui pourrait le justifier, c’est que la communauté n’est plus qu’un fantôme et que la loi qui parle encore en elle n’est pas même la loi oubliée, mais la dissimulation de l’oubli de la loi” (DKK, 101)¹³⁶.

Kafka busca, vanamente, hacer de la literatura su salvación. Decimos vanamente puesto que con Blanchot aprendemos que el arte y más específicamente la literatura no es sino el espacio de la

las constantes de lo que se llama el universo kafkiano, ¿acaso no pertenecen a todos nuestros escritores desde el momento en que se niegan a escribir al servicio del mundo del tener?” (*Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003, p. 188).

¹³⁶ “Porque trata de confundirse con la exigencia de la obra y la exigencia que podría llevar el nombre de su salvación. Si escribir lo condena a la soledad, hace de la suya una existencia de soltero, sin amor y sin lazos, si a pesar de todo escribir —al menos con frecuencia y por periodos prolongados— le parece la única actividad que podría justificarlo es que de todos modos, la soledad amenaza en él y fuera de él, es que la comunidad ya es solo un fantasma y que la ley que todavía habla en ella no siquiera la ley olvidada sino la disimulación del olvido de la ley” (trad. cast., p. 54).

incertidumbre y la vacilación; espacio de un desobrar que no puede constituirse como refugio. Al contrario, el espacio literario es desértico y es el testimonio de una imposibilidad que, paradójicamente, conmina al creador a persistir en ese camino en el que está a la intemperie. Aquel mundo de la ley, en el caso de Kafka, no desaparece durante los periodos en los que escribe con soltura y entrega, sino que aparece disimulado, postergado y hallándose él en una profunda soledad. Cuando no escribe, Kafka se dice “embotado” o “de piedra”, ausente, como un zombi incapaz de manejarse en la superficie del mundo. Así lo afirma en el Diario el 28 de julio de 1914:

“Mi incapacidad de pensar, de observar, de verificar, de recordar. De hablar, de convivir va aumentando cada vez más, estoy convirtiéndome en una piedra, debo consignarlo. Mi incapacidad aumenta incluso en la oficina. Si no me salvo en un trabajo, estoy perdido”¹³⁷.

Para Blanchot Kafka reconoce que en ese estado de disolución en que se siente de piedra —estado de cierto anquilosamiento para sí mismo y los demás— se halla el epicentro de la exigencia de escribir. Así: “Là où il se sent détruit jusqu’au fond naît la profondeur qui substitue a la destruction la possibilité de la création la plus grande” (DKK, 102)¹³⁸. En algún momento, el escritor praguense va a poner en

¹³⁷ Kafka, *Diarios*, p. 386.

¹³⁸ “Allí donde se siente destruido hasta el fondo, nace la profundidad que sustituye a la destrucción por la posibilidad de creación más grande” (trad. cast., p 54).

la escritura toda la esperanza para hacer de la actividad literaria su medio de salvación; esperanza que aparecerá a lo largo de todo el trayecto como posibilidad, a veces más desdibujada, otras, más marcada, pero siempre como una meta en la que aspira caer para poder recuperarse a sí mismo más tarde. De modo que no es todavía la llamada o la exigencia de la obra, al menos no lo siente así, sino un medio urgente para, más bien, volver a sí mismo. El 8 de diciembre, de 1911, señala en el *Diario*:

“Tengo ahora, y tuve por la tarde, un gran deseo de sacar completamente de mí, mediante la escritura, todo ese estado de ansiedad en que me encuentro, y así como ese estado viene de las profundidades del papel o escribirlo de tal forma que pueda incorporar completamente mí mismo en todo lo escrito. No es un deseo artístico”¹³⁹.

Pero, según Blanchot, se producirá un viraje. Las contrariedades de la guerra, el compromiso matrimonial y el ahondamiento en la escritura lo llevarán a otro cambio de perspectiva. Por un lado, atenderá la exigencia de la obra, pero por el otro busca escapar de esa exigencia queriendo alistarse en el ejército, luego queriendo irse a Palestina a trabajar en el campo¹⁴⁰, pero aun así no renuncia a escribir como sí lo hizo Rimbaud. Blanchot cita dos fragmentos del Diario para hacernos ver cómo en ellos podemos ver tres movimientos. El primero es cuando

¹³⁹ Kafka, *Diarios*, p. 185.

¹⁴⁰ DKK, 104.

Kafka pone toda la esperanza en la literatura; luego, la duda si efectivamente tiene el don de la escritura, y, en tercer lugar, el sentimiento de que el poder escribir no es algo que le pertenezca, sino que, al contrario, lo desajusta subjetivamente.¹⁴¹

La experiencia literaria de Kafka, resumida en estos tres movimientos, da cuenta, según el propio Blanchot, de cómo tales desplazamientos le otorgan una suerte de agotamiento con respecto a su

¹⁴¹ Kafka escribe el 3 de enero de 1912: “Puede reconocerse muy bien en mí una concentración orientada a la escritura. Cuando se hizo claro a mi organismo que el escribir era la dirección más productiva de mi naturaleza, todo tendió con apremio hacia allá y dejó vacías todas aquellas capacidades que se dirigían preferentemente hacia los gozos del sexo, la comida, la bebida, la reflexión filosófica, la música. Adelgacé en todas esas direcciones. Era necesario que así fuese, pues mis fuerzas en su conjunto eran tan exiguas que solo reunidas podían servir, mal que bien, a la finalidad de escribir (...). Está bien clara la compensación por todo eso. Así las cosas, puesto que mi evolución ya se ha completado, y hasta donde llega mi vista, no tengo nada más que sacrificar, lo único que he de hacer para empezar mi verdadera vida, en la que mi cara podrá ir envejeciendo de forma natural a la vez que van progresando mis trabajos, es arrojar en ese grupo de cosas mi trabajo se oficina” (*Diarios*, p. 221). Y el 6 de agosto de 1914: “Desde el punto de vista de la literatura, mi destino es muy simple. Mi inclinación a describir mi onírica vida interior ha desplazado al reino de lo accesorio todas las demás cosas, las cuales se han atrofiado de un modo horrible y no censan de atrofiarse. Ninguna cosa podrá jamás contentarme. Ahora bien, mi fuerza para esa descripción no es de ningún modo previsible, quizá ya haya desaparecido para siempre, quizá vuelva a todavía a mí alguna vez, las circunstancias de mi vida no le son, desde luego, favorables. Así que vacilo, vuelo incesantemente a la cima de la montaña, pero apenas puedo mantenerme un instante en lo alto. También otros vacilan, pero en zonas más bajas, con fuerzas mayores que las mías; y si corren peligro de caerse, son sujetados por el pariente que con ese fin camina a su lado. Yo en cambio vacilo hacia allá arriba; desgraciadamente no es la muerte, sino del eterno tormento de la agonía” (*Diarios*, p. 395). En la traducción que encontramos en DKK, que suponemos es del propio Blanchot, en lugar de agonía se ha traducido como “Mourir” (DKK, 106).

“vocación única”, pero cuando más escribe, menos seguro está de escribir, aunque se consuela diciendo que, una vez recibido el conocimiento de la escritura, ya no se puede fallar¹⁴². Sin embargo, Kafka comprende que cuando más escribe se acerca al punto en el que la obra lo traslada: la exigencia en la que él sólo puede presentir —como lo señala Blanchot— “la profundidad vacía de lo indefinido”. Tenemos de esta manera, a propósito de la vocación literaria de Kafka, un círculo vicioso permanente del que no logra escapar. Su vida transcurrirá por lo tanto en este movimiento pendular que, más que su felicidad, constituirá muchas veces su desgracia, pues en medio de ese movimiento está el propio escritor que no descansa despierto y atento entre dos aguas: la de la ley —el trabajo, el compromiso con su novia, el deber ser impuesto por su padre— y la exigencia de esa vocación que lo conmina a desaparecer del mundo; que le demanda una soledad total, pero por la que se sentirá culpable al pensar en abandonar ese espacio de la familia y las costumbres.

Kafka se sitúa en el medio de ambas exigencias no sin tormento. A propósito de lo cual, señala María Fernanda Palacios:

“El problema de los héroes de Kafka es el problema insoluble del que escribe ¿Cómo ignorar la paradoja de Zenón o los consejos de la reina roja al otro lado del espejo?: “Aquí, como ves, hace falta correr todo cuanto puedas para permanecer en el mismo sitio.” No hay manera de obviar ese paso intermedio: esos obstáculos multiplicados y desdoblados al infinito;

¹⁴² DKK, 107.

no hay manera porque eso es la literatura, la trampa, la cacería”¹⁴³.

En un principio Kafka no parece ser consciente de que ese punto que busca es inaccesible, pero poco a poco va cediendo al movimiento de la experiencia de la escritura, hasta asumir que es ciudadano de otro mundo cuando se encuentra con lo que Blanchot llama el afuera: espacio desértico, sin lugar ni tiempo. La pura exterioridad que lleva al escritor a lo impersonal. La trampa de la que habla María Fernanda Palacios es precisamente la imposibilidad de que el escritor se haga dueño de esa exterioridad, aunque se esfuerce cada día por alcanzarla. Ser ciudadano de ese mundo significa, como hemos venido mostrando a lo largo de este trabajo, un territorio titubeante, sin certezas, errático. Escribirá en 1922:

“Un poco aturdido, cansado de deslizarme cuesta abajo, todavía hay armas que empleo muy raras veces, me resulta tan difícil acceder porque no conozco la alegría de usarlas, no aprendí eso de niño. No lo aprendí, no solo “por culpa de mi padre”, sino también porque yo quería destruir la “tranquilidad” (...) y por eso no podía permitir que en otro lado volviese a nacer alguien al que aquí me esforzaba yo en enterrar. Por aquí también llego a la “culpa” pues ¿por qué quería querer yoirme de este mundo? Porque “él” no me dejaba vivir”¹⁴⁴.

¹⁴³ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 78.

¹⁴⁴ Kafka, *Diarios*, p. 547.

Encontramos en estas líneas la pregunta confiada acerca de ya no pertenecer al mundo, y, antes de plantearla, menciona a su padre —sombra que lo alcanzará durante toda su vida— y menciona también esa otra sombra de la culpa producida por la oscilación obstinada entre aquel mundo burocrático y de la Ley y aquel de la literatura. Pero, como veremos en las siguientes líneas, en aquel mundo al que su padre no le permitió acceder y que sin duda causó el tormento al joven Kafka, más tarde pertenecerá a otro mundo, pero gracias a la escritura. Lo expresa de este modo:

“No tengo derecho a emitir juicio tan rotundo, pues ahora ya soy ciudadano de ese otro mundo, el cual es al mundo ordinario como el desierto a la tierra cultivada (hace cuarenta años que emigré a Canaán); miro hacia atrás como un extranjero, también en ese otro mundo soy —esto lo he aportado como herencia de mi padre— el más pequeño y angustiado de todos y en él soy capaz de vivir en virtud únicamente de la organización especial que allí existe, conforme a la cual hay, incluso para los más insignificantes, exaltaciones fulminantes (...) ¿No tendría que estar agradecido a pesar todo?”¹⁴⁵.

El enfoque que ofrece el escritor praguense en estas líneas destaca en relación con otras confesiones o comentarios suyos a lo largo de los *Diarios*. Y es que encontramos, en primer lugar, al padre como figura que representa otro mundo y cuya prohibición lo hace culpable

¹⁴⁵ Kafka, *Diarios*, p. 548.

al no dejárselo habitar. Pero luego relativiza introduciendo la pregunta de si tal vez no tendría que estar agradecido de ser ciudadano de ese otro mundo que el escritor habita por momentos a través de la literatura y dentro del cual él mismo se asume como “insignificante”. Kafka se insta a ser agradecido, pues muy bien pudo, dice, ser rechazado no solo del mundo del padre sino también de este en el que él mismo es minúsculo.¹⁴⁶

Blanchot nos sugiere leer estas líneas desde la perspectiva de Abraham, pues, para Kafka, ser desalojado del mundo quiere decir ser excluido de Canaán, lo que implica errar en el desierto, exclusión que vuelve patética su esperanza puesto que en esa “migración infinita” debe esforzarse sin descanso para lograr hacer de ese afuera otro mundo, y del errar sin fin el origen de una nueva libertad¹⁴⁷. Esta lucha, dirá nuestro autor, será entonces desesperanzada, incierta y sin salida pues lo que en realidad necesita conquistar es su propia pérdida, profundizarla para volver “al seno mismo de la dispersión”.

Al día siguiente, tal como cita Blanchot, Kafka continuará escribiendo:

“Embates al anochecer en el camino cubierto de nieve. Siempre la confusión de ideas, más o menos de esta manera: en este mundo mi situación sería

¹⁴⁶ “¿No habría podido yo ser aplastado en la frontera por el “destierro” de allí unido al rechazo de aquí? ¿No era el poder de mi padre tan fuerte como para que nada pudiera resistirse a su expulsión (no a mí)?” (Kafka, *Diarios*, p. 549).

¹⁴⁷ DKK, 114.

horrible, solo, en Spindelmülhe, encima de un camino abandonado en el que en la oscuridad se resbala continuamente en la nieve, encima un camino absurdo que carece de meta terrenal. (...). Pero yo estoy en otro sitio, la fuerza de atracción del mundo humano es tan grande que en un instante puede hacer olvidara todo. Pero también es grande la fuerza de atracción de mi mundo, los que me aman me aman porque estoy “abandonado” (...)”¹⁴⁸.

Aunque Blanchot, siguiendo las líneas de Kafka, vincula el otro mundo al desierto contrapuesto con Canaán, admitirá sin embargo que no podemos dudar de que ese otro mundo sea el de la literatura, pero si para el escritor praguense escribir es una “forma de plegaria”, quiere decir que en la experiencia de la escritura no se revela tanto el llamado de la obra como la espera de un solo momento de gracia “dont Kafka se reconnaît le guetteur et où il ne foudra plus écrire”¹⁴⁹.

Así es como Kafka va asumiendo en la escritura la vía para elevar el mundo al reino de la perduración. La palabra como recurso de purificación y ya no al servicio de la utilidad que se le otorga en lo cotidiano. Para el escritor checo, la escritura va a devenir entonces la ruta que hace posible la transformación de lo perecedero en inmutable, de lo impuro en lo puro, de lo falso a lo verdadero pues en sus anotaciones el 25 de septiembre de 1917, leeremos que la literatura lo

¹⁴⁸ Kafka, *Diarios*, p. 550.

¹⁴⁹ “del que Kafka se reconoce vigía y en el cual ya no será preciso escribir” (trad. cast., p. 60).

que hace es elevar al reino de lo puro y verdadero y es eso precisamente lo que constituye su felicidad.¹⁵⁰ A propósito de lo cual, tal vez es pertinente preguntarnos si la literatura es un medio tal y como, al menos aparentemente, lo muestra Kafka en su Diario.

1.3.3.4. Del como si al sí, pero

Roland Barthes a este respecto dirá que la literatura sí es un medio, pero carente de causa y de fin, y esta carencia es lo que la define¹⁵¹:

“El escritor es como un artesano que fabricase concienzudamente un objeto complicado sin saber según qué modelo ni para qué uso, análogo al homeostato de Ashby. Preguntarse por qué se escribe ya es un progreso respecto a la bendita inconsciencia de los “inspirados”, pero es un progreso desesperado; no hay respuesta. (...). El acto literario carece de causa y de fin porque precisamente está privado de toda sanción: se propone al mundo sin que ninguna *praxis* acuda a fundarlo o justificarlo: es un acto absolutamente intransitivo, no modifica nada, nada lo tranquiliza”¹⁵².

¹⁵⁰ “Todavía no puedo obtener una satisfacción pasajera de trabajos como *Un médico rural*, en el supuesto de que logre escribir algo (cosa muy improbable), pero felicidad solo si puedo elevar el mundo a lo puro, verdadero, inmutable”. Kafka, *Diarios*, p. 505.

¹⁵¹ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003, p. 188.

¹⁵² Barthes, *Ensayos críticos*, p. 189.

Lo que nos plantea Roland Barthes se puede emparentar con lo que nos dice Blanchot acerca de que la literatura es espacio improductivo en el sentido de que el lenguaje que en ella opera no es medio de representación y ni siquiera puede aspirar a esa pureza o verdad a la que aspira Kafka y que podemos leer como el deseo, por parte del escritor checo de justificar, no solo su oficio de escritor, sino la existencia misma de la literatura. De ahí que intente delimitarla, concederle milagros, transformaciones, todo aquello que la despoje de la inutilidad o esterilidad con respecto al mundo de la realización y el éxito, aquel mundo de la Ley al que el propio Kafka quiere pertenecer y del que, sin embargo, huye.

Siguiendo las consideraciones de Marthe Robert, Barthes nos muestra que las relaciones de Kafka y del mundo están mediadas — aparentemente— por un perpetuo: *como si*, de ahí que diga que “La técnica de Kafka implica (...), en primer lugar, un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después, una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo”¹⁵³. De modo que tenemos también en esta idea barthesiana la coincidencia con la de Blanchot en el sentido de que Kafka permanece siempre en una oscilación que no es sino el reflejo de su intranquilidad con respecto a la pertenencia o posesión de dos mundos que a sus ojos son irreconciliables. El *como si* introduce una identificación parcial entre el mundo de la ficción y el mundo real. Pero no es esto lo que se muestra en la obra de Kafka puesto que en ella lo

¹⁵³ Barthes, *Ensayos críticos*, p. 191.

que encontramos es la inauguración de una multiplicidad de significaciones que el escritor explora sin cesar. Por eso en *El proceso* creemos que la justicia que nos presenta es de nuevo un *como si* pues, si bien esa justicia funciona de acuerdo con los parámetros que conocemos, sin embargo, como señala Barthes, la semejanza queda burlada, pues esa misma justicia “afín” considera los delitos de un modo completamente distinto a como serían concebidos en el mundo que habitamos¹⁵⁴. Esta burla es la que constituye para Barthes el equívoco que trueca el *como sí* —el mecanismo que opera en el lector que busca el símbolo— en un *sí, pero*.

Esta suerte de mofa de la que nos habla Barthes, teniendo como referente el libro de Marthe Robert, propone la alusión como el núcleo de la técnica de escritura por parte del escritor checo. No se trata, pues, como han señalado tantos intérpretes, de una literatura forjada a través del simbolismo sino a partir de la alusión pues:

“El símbolo (...) afirma una analogía (parcial) entre una forma y una idea, implica una certidumbre. Si las figuras y los hechos del relato kafkiano fuesen simbólicos, remitirían a una filosofía positiva (incluso desesperada), a un hombre universal: no es posible divergir acerca del sentido del símbolo, de lo contrario el símbolo se frustra. Ahora bien, el relato de Kafka autoriza mil claves igualmente plausibles, es decir que no da validez a ninguna”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Barthes, *Ensayos críticos*, p. 191.

¹⁵⁵ Barthes, *Ensayos críticos*, p. 190.

El símbolo, entonces, despliega una identidad que, aunque parcial, implica una certeza o evidencia. Barthes pone el ejemplo de la cruz del cristianismo que, como símbolo que es, afirma una analogía entre una forma y una idea. La alusión, en cambio, remite no a la identidad, sino a una pluralidad que podría muy bien expresarse en la oscilación sin descanso que atormentó el corazón del escritor. Como señala la propia Marthe Robert, la literatura de Kafka va a estar atravesada por esta pasión que fluctúa entre el amor y el calvario¹⁵⁶, de ahí que no sea descabellado relacionar esta vacilación permanente a un modo de escribir y a esa técnica alusiva que no deja de asombrarnos en la medida en que miente pues difiere la significación decisiva que, como lectores ansiosos, buscamos con desesperación. Y es que la alusión, tal y como la define Barthes, “es la fuerza defectiva, deshace la analogía apenas la ha propuesto”, y continúa:

“(…) Todo procede de una contracción semántica: K. se siente detenido, y todo ocurre como si K. estuviese realmente detenido (*El Proceso*); el padre de Kafka lo trata de parásito (*La Metamorfosis*) y todo ocurre como si Kafka se hubiese metamorfoseado en parásito. Kafka funda su obra

¹⁵⁶ “Pero la literatura era para él una pasión, tanto en el sentido profano del término, como en el religioso. Un amor, pues, y un calvario, con todo lo que estos dos sentidos comportan necesariamente de carácter patológico y de fuerza ejemplar. Patológico, porque aquí la pasión, a fuerza de desgarramiento, llega a negarse a sí misma y a destruir su propio objeto. Pero ejemplar también por su radicalismo, la verdad intransigente de la experiencia vivida que, pese o mejor a causa de su singularidad extrema, nos hace conocer no solo las dudas, la inquietud del escritor aislado, sino también una situación generalizada en el arte con sus problemas, sus contradicciones, su frivolidad y su tragedia” (Robert, *Kafka y el proceso de la literatura*, p. 10).

suprimiendo los *como si*: pero es el hecho interior el que se convierte en el término oscuro de la alusión”¹⁵⁷.

Los relatos de Kafka, si bien nos enlazan con el mundo, de inmediato nos hacen la exigencia de desasirnos de él, en la medida en que nos pide que nuestra atención se ponga, ya no sobre una supuesta simbología, sino sobre la duda, sobre la incertidumbre del sentido, en una suspensión que da lugar a lo desconocido de un mundo abierto: el de la ficción. Es aquí donde radica la irrepresentabilidad de la que echa mano el arte: la irrupción del *sí, pero* que no es sino la apertura de la alteridad; el espacio en el que el concepto y sus mecanismos ya no operan en modo habitual sino desajustándolo. Cabe por lo tanto parafrasear la sentencia de Rimbaud “El yo es otro”¹⁵⁸ y decir que lo escrito siempre es otra cosa.

1.3.3.5. Kafka y la religión

Si lo escrito siempre es otra cosa que alude al mundo, pero no es aquello que alude, sino que abre paso, en la ficción, a un despliegue de una pluralidad de significaciones, entonces tiene sentido que

¹⁵⁷ Barthes, *Ensayos críticos*, p. 191.

¹⁵⁸ “Porque Yo es otro. ¿Qué culpa tiene el cobre si un día se despierta convertido en corneta? Para mí es algo evidente: asisto a la apertura, a la expansión de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: lanzo un golpe de arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o entra de un salto en escena”. Carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny a Charleville, 15 mayo 1871 (Rimbaud, *Iluminaciones. Seguidas de las cartas del vidente*, Hiperión, Madrid, 1985, p. 25).

Blanchot diga que para Kafka la literatura no hace sino mostrar un afuera del mundo que expresa la profundidad de ese exterior sin intimidad¹⁵⁹. Por eso podemos afirmar que Kafka pone en la literatura el espacio de una salvación que no llega nunca, otorgándole muchas veces el poder y el lugar que tendría la religión. Esto, según la interpretación de Marthe Robert, no es casual. El mundo de finales del siglo XIX y del que forma parte Kafka da una preeminencia al arte y la literatura divinizándolos:

“En efecto, un poco en todas partes, el debilitamiento de la idea religiosa, el desfase mal camuflado entre el aparato de las religiones reveladas y la secularización progresiva de la vida, las repercusiones espirituales de las grandes convulsiones económicas y sociales —en una palabra, el proceso que Nietzsche resumió en su célebre fórmula de “la muerte de Dios”— crea en ese momento un vacío sensible que toda la cultura se esfuerza en rellenar”¹⁶⁰.

Pero Kafka comprende que la región de la literatura es un espacio en el que no puede hacer morada y desde donde surge una “separación incomprensible”, un exilio que no abriga ni es el remedo de un mundo mejor, como si la literatura tomara el lugar de una religión improductiva, desesperanzada, en el que él mismo está condenado a errar sin fin. Esta idea, según Blanchot, podría tal vez aparecer a través

¹⁵⁹ DKK, 119.

¹⁶⁰ Robert, *Kafka y el proceso de la literatura*, p. 18.

de la figura del agrimensor,¹⁶¹ puesto que este personaje renuncia al mundo, a su familia y a su lugar de origen; desde el principio está excluido de la salvación¹⁶².

A este respecto, Robert considera que Kafka en su juventud bebió de las aguas de la divinización de la literatura como desquite y restitución de ese Dios muerto, a lo que se le añade el judaísmo tibio y caricatural proveído por su familia y contra el que se rebela en “Cartas al padre”¹⁶³. Siendo estas consideraciones todas psicológicas, no dejan de tener peso, según Marthe Robert, sobre los tormentos del escritor y que toman cuerpo en sus textos.

Decimos entonces que son muchas las corrientes que confluyen en un escritor y su obra literaria. Kafka no podía ser la excepción de lo que se revela como carga y recurso para poner en marcha una determinada vocación; los resortes que disparan una inclinación artística son plurales, muchas veces imposibles de discernir sin afectar o traicionar la verdad de una obra, si por ésta entendemos la tensión inconclusa de fuerzas irreductibles y que preservan precisamente el enigma que despliega. Por esto es vano pretender acotar la empresa interminable (a pesar de lo fragmentaria) de Kafka, tan solo podemos —como hacen Blanchot y los otros intérpretes del escritor checo aquí

¹⁶¹ Franz Kafka, *El castillo*, Círculo de Lectores, Madrid, 1999.

¹⁶² DKK, 122.

¹⁶³ Franz Kafka, *Cartas al padre*, Círculo de Lectores, Madrid, 1999.

citados— atender esas corrientes, sus choques y fluctuaciones; ver cómo el escritor, ante la ausencia de Dios, apuesta por la escritura como vía de salvación, aunque infructuosamente. Kafka quiere llegar, pero no alcanza a llegar, como si toda tentativa terminara siempre en excomuni3n o exilio. Justo como el agrimensor o como la p3gina arrancada y lanzada a la basura por ser insatisfactoria. Si bien es cierto que Kafka sacude nuestra comprensi3n del mundo con ese *sí, pero* que no es sino el encuentro con la mueca triste o hist3rica del payaso en lugar de su risa, no es menos cierto que esta narrativa esconde muy bien sus secretos contra los ex3getas, extendiendo y acogiendo en el espacio de la errancia —el del desierto— al lector ansioso; haci3ndonos a todos un poco el agrimensor en el afuera del mundo.

1.3.4. Rilke y la muerte m3s propia

Rilke encuentra en la escritura el recurso para hacer una indagaci3n sobre la muerte que va a sostenerse a lo largo de toda su obra. *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*¹⁶⁴, texto en prosa, muestra de un modo m3s pormenorizado y expl3cito las inquietudes del joven Rainer en relaci3n a la muerte y la soledad. Esta novela contada desde el yo, alterna ficci3n y autobiograf3a, a veces con la forma de diario, otras con la de una carta; de hecho, podemos encontrar fragmentos que antes fueron pasajes de cartas que el propio Rilke envi3

¹⁶⁴ Rainer M. Rilke, *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Editorial Monte 3vila, Caracas, 1990.

a Lou Andreas-Salomé, su musa y amante¹⁶⁵. Creemos que Blanchot profundiza en este texto porque en él se puede advertir lo fragmentario, el terreno irregular que se va a extendiendo, múltiple, y que confluye en un yo (Malte) a partir del cual expone su interioridad tan frágil como persistente.

En *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* leemos a un protagonista que vive y padece la novedad de una ciudad desde un yo aterrado, que sin embargo es capaz de mantenerse, a pesar de la gran soledad, en el extremo de esta experiencia. Es en París donde comienza a gestarse la vida urbana moderna y en la que Malte ve con terror la masa impersonal, la suciedad del paisaje, así como la atroz orfandad en la que se encuentra. Todo esto servirá de pretexto para que, en esta novela, que Blanchot analiza de un modo minucioso, se eche mano de una reflexión sobre la muerte.

Partiendo de este texto, nos dice Blanchot que Rilke no buscó una relación con la muerte voluntaria, sino una relación “más exacta”, por cuanto, en su esfuerzo por explorar su destino de poeta, se entregó a aquella dimensión difícil por lo que en ella hay de desmesura. Blanchot destaca la palabra “sobreponerse” utilizada por Rilke, que no significa aquí “dominar”, sino más bien hacer como quien hace equilibrio y persevera en la cuerda floja, es decir, apunta a la capacidad

¹⁶⁵ Susana Arroyo, “¿Quién es Malte Laurids Brigge?”, *Signa 17*, UNED, 2008, p. 154.

de sostenerse en este exceso. No parece ocurrir esto en la muerte voluntaria, que más bien está vinculada al deseo de morir evitando lo que en ella hay de azar. Se trata más bien, desde una perspectiva rilkeana, no de evitarla, sino de mantenerse en ella como exigencia. La noción de muerte aquí está estrechamente vinculada a la experiencia artística.

Vemos que el libro de Malte, por ejemplo, tiene como horizonte el espacio del exilio; ese espacio en el que muchos seres humanos caen en el desamparo de la anonimidad propia de las grandes ciudades. En este libro, Rilke explora tanto su condición de extranjero como su soledad, lejos de las condiciones cómodas de habitar en una ciudad propia, al abrigo de los hábitos de siempre: “(...) jeté dans l’insécurité d’un espace où il ne saurait vivre ni mourir lui-même (EL, 154)¹⁶⁶.

Es por esto por lo que Blanchot señala que el autor de “Las elegías de Duino” afrontó ese miedo que surge en Malte al descubrir “la existencia de lo terrible” en todo lo que le rodea. Pero Rilke, a diferencia de Mallarmé en *Igitur*, no aborda la muerte desde el suicidio, pues en el suicidio habría dos faltas: la de la impaciencia como falta de madurez, por precisamente atender a la extrema urgencia de resolver y finiquitar en ese mundo ajetreado de la acción y la rapidez, pero también una falta contra el sufrimiento, por cuanto nos evita entrar en ese punto puro que,

¹⁶⁶ “... arrojado a la inseguridad de un espacio donde no podría ni morir él mismo” (trad. cast., p. 113).

desposeyéndonos, nos excede. Por esto podríamos preguntarnos: ¿Acaso hay una muerte más esencial, menos falsa y en este sentido más auténtica?

Blanchot toma los versos de Rilke en el que éste, desde su poesía, deja vislumbrar la plegaria por una muerte propia, para “morir fiel a sí mismo”:

“O Seigneur, donne à chacun sa propre mort,
le mourir qui soit vraiment issu de cette vie,
où il trouve l’amour, sens et détresse”.
(*apud* EL, 154)¹⁶⁷.

Rilke habla de morir de una muerte propia. Este deseo, nos dice Blanchot, tiene su cimiento en una forma de individualismo del siglo XIX y que encontramos enaltecida específicamente y, sobre todo, en Nietzsche. Morir individualmente, “individu jusqu’à la fin, unique et indivisé: on reconnaît là le noyau dur qui ne veut pas se laisser briser” (EL, 154)¹⁶⁸; esto es, querer morir, pero a nuestro modo y a nuestra hora, querencia que excluye el “se muere” anónimo e impersonal. La anonimidad que llena de angustia el corazón de Malte¹⁶⁹, parece tener que ver con este “se muere” anónimo. Esa anonimidad que encontramos en las

¹⁶⁷ “Oh señor, da a cada uno su propia muerte/ el morir que surja verdaderamente de esta vida/ donde encontró amor, sentido y desamparo/” (trad. cast., p. 113).

¹⁶⁸ “Individuo único e indiviso: se reconoce allí el núcleo que no quiere dejarse quebrar” (trad. cast., p. 112).

¹⁶⁹ Rainer M. Rilke, *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1990.

grandes ciudades por lo que allí hay de desamparo. Es el exilio tomado también como la experiencia de lo extremo, el espacio de la incertidumbre luego de haber renunciado, como lo dijimos más arriba, a la seguridad del abrigo familiar. Pero Malte afronta y sostiene este miedo y encuentra en él un desafío, de allí que señale: “Si on parvient à travailler ici, l’on va loin en profondeur” (*apud* EL, 154)¹⁷⁰. En el *Libro de Horas*, encontramos el cambio de perspectiva antes expuesto: “Oh Señor, da a cada uno su propia muerte” y que tal vez constituye el rechazo de Rilke a intentar reemplazar aquella muerte advertida durante su estancia París y que de algún modo vemos configurada en la experiencia del personaje de Malte. Encontramos, pues, en la tercera parte del *Libro de Horas* esta otra muerte más familiar, no tanto como extrañeza o exilio, sino como lo propiamente nuestro. Y es que, volviendo a *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, allí Malte vive la infinita angustia de la ausencia de angustia en esa insignificancia cotidiana de la que también habla Nietzsche cuando expresa: “Il n’y a pas de plus grande banalité que la mort” (*apud* EL, 156)¹⁷¹. Es esto precisamente, nos dice Blanchot, lo que hace retroceder a Rilke; abandona ese mundo de la total desdiferenciación, de la extrema trivialidad que padeció Malte cuando vio que en esa gran ciudad:

“Mourir et faire mourir n’ont pas plus importance
que “de boire une gorgée d’eau ou de couper une
tête de chou”. Mort en masse, mort en série et de

¹⁷⁰ “Si aquí uno logra trabajar, se profundiza mucho” (trad. cast., p. 114).

¹⁷¹ “No hay mayor trivialidad que la muerte” (trad. cast., p.113).

confection, faite en gros pour tous et où chacun disparaît hâtivement, produit anonyme, objet sans valeur, à l'image des choses du monde moderne dont Rilke s'est toujours détourné (...)” (EL, 156)¹⁷².

Rilke, temeroso, nos dice Blanchot, escucha el ruido anónimo del morir, pero de algún modo lo supera cuando evoca los tiempos felices del pasado, y esa muerte trivial parece más bien revelar la penuria de una época que tiene como centro el apresuramiento y la distracción. Este horror por esta muerte serial lo encontramos en la pesadumbre del artista que quiere las cosas bien hechas, que desea hacer obra y hacer de la muerte su propia obra, desplazando así la inatención de la que somos presas cuando nos distraemos. Es aquí donde podemos ubicar la relación con la muerte: “La mort est ainsi dès commencement

¹⁷² “Morir y hacer morir ya no tienen más importancia que beber un trago de agua o cortar un repollo. Muerte en masa, muerte en serie y de confección, hecha al por mayor y para todos y donde cada uno desaparece apresuradamente, producto anónimo, objeto sin valor, a la imagen de las cosas del mundo moderno, del que Rilke siempre se apartó (...)” (trad. cast., p. 114). En la nota al pie n.º 6, Blanchot nos expone un fragmento de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, donde éste expresa: “Il est évident qu'en raison d'une production intense, chaque mort individuelle n'est pas aussi bien exécutée, mais d'ailleurs cela importe peu. C'est le nombre qui compte. Qui attache encore du prix une mort bien exécutée? Personne. Même les riches, qui pourraient s'offrir ce luxe, ont cessé de s'en soucier; le désir d'avoir sa mort à soi devient de plus en plus rare. Quelque temps encore, et il deviendra aussi rare qu'une vie personnelle” (*apud* EL, 156). [Es evidente que la razón de una producción intensa, cada muerte individual no está bien ejecutada, pero por otra parte importa poco. La cantidad es lo que cuenta. ¿Quién aprecia una muerte todavía bien ejecutada? Nadie. Incluso los ricos, que podrían ofrecerse ese lujo, dejaron de preocuparse por ello; el deseo de tener su propia muerte se hace cada vez más raro. Un tiempo más, y se hará tan raro como una vida personal” (trad. cast., p. 114)].

en rapport avec le mouvement si difficile à éclaircir de l'expérience artistique" (EL, 157). No se trata aquí, matiza Blanchot, de lo que las bellas individualidades del Renacimiento pretendieron: hacer de la propia vida un arte y de la propia muerte también un arte, esto es, vida y muerte desde la más pura actividad para un claro objetivo. Rilke habita (y nos hace ver) un terreno inseguro; hay atención, sí, pero también desconocimiento, y parece estar consciente de esta incertidumbre que atraviesa su vida como poeta y la vida de la obra misma, puesto que la obra encarna la profunda ignorancia de que ya hay un arte, la ignorancia de que ya hay un mundo: "L'art est peut-être un chemin vers soi-même, le premier Rilke le pense, et peut-être aussi vers une mort qui serait nôtre, mais toutes ces formes d'aptitude s'enfoncent dans une immense ignorance" (EL, 158)¹⁷³.

"La muerte propia" en Rilke se transforma en finalidad, pero una finalidad que hace de la muerte un acontecimiento contemporáneo de la vida misma. Aclaremos un poco más: la muerte propiamente mía no es la soberanía de la muerte voluntaria llevada a cabo por el suicida: antes bien, la muerte no aparece como acontecimiento accidental que corta el hilo de la vida sino como lo más cercano, porque ella forma parte de la propia existencia. Esta cercanía, este tejido formado por vida

¹⁷³ "El arte es tal vez un camino hacia sí mismo, Rilke es el primero en pensarlo y tal vez también hacia una muerte que sería nuestra, pero ¿dónde está el arte? El camino que nos conduce al arte es desconido. La obra exige, en efecto, trabajo, práctica, saber, pero todas estas formas de aptitud se hunden en una inmensa ignorancia" (trad. cast., p. 115).

y muerte, debiera inclinarnos a atender minuciosamente esa vida que está emparentada con la muerte; una intimidad que es, de suyo, inabordable:

“La mort est là. Non celles dont la voix
les a merveilleusement salués dans leur enfance,
mais la petite mort comme on la comprend ici,
tandis que leur propre fin pend en eux comme un
fruit
aigre, vert, et qui ne mûrit pas...
Car nous ne sommes que la feuille et
l'écorce.
La grande mort que chacun porte en soi,
elle est le fruit autour duquel tout change”
(*apud* EL, 158)¹⁷⁴.

Y, a pesar de que sea “inabordable”, estos versos parecen mostrar que la muerte está íntimamente ligada a la propia individualidad, pues ya está allí desde que nacemos, en la intimidad y la profundidad de la vida misma. Podemos morir de la gran muerte como el fruto maduro y hermoso, pero también de la pequeña muerte agria y verde que es la muerte casual y que “...No es nuestra propia muerte, sino una que nos llega al final, sólo porque no hemos madurado ninguna”¹⁷⁵. Es esta la muerte llena de azar, la muerte extranjera, que impide precisamente el advenimiento de “la gran muerte”. De allí que

¹⁷⁴ “Allí está la muerte. No aquella cuya voz/los saludó maravillosamente en su infancia/ sino la pequeña muerte como aquí es comprendida, /mientras su propio fin pende en ellos como un fruto/ agrio, verde y que no madura./ Pues no somos más que la hoja y la corteza./La gran muerte que cada uno lleva dentro de sí, es el fruto alrededor del cual todo cambia” (trad. cast., p.116).

¹⁷⁵ Rainer M. Rilke, *El Libro de Horas*, Editorial Hiperión, Madrid, 2005, p. 109.

mi muerte deba ser cada vez más interiorizada; abrírnos a su secreto y hacerla nuestra obra en lo que ella hay de inefable. Ocuparnos de su interiorización tal vez sea cuidarla, preservarla en su oscuridad y su extrañeza. Dirá Blanchot: “La mort serait donc l’indigence que nous devons combler, la pauvreté essentielle qui ressemble à celle de Dieu, “l’absolument manque d’aide qui a besoin de notre aide” et que n’est l’effrayant que par détresse qui la sépare de nous: soutenir, façonner notre néant, telle est la tâche. Nous devons être les figurateurs et les poètes de notre mort” (EL, 161)¹⁷⁶. Éste, sería para nuestro autor, desde la perspectiva de Rilke, la tarea en la que están relacionados el trabajo poético y el trabajo por el que debemos morir, aunque no sea claro ni uno ni otro, en la medida en que esas tareas suponen una gran ignorancia, por cuanto el yo debe preservar el secreto que es la muerte, su oscuridad y extrañeza. De modo que sólo queda el rodeo desde una actividad particular muy distinta a lo que normalmente llamamos actuar y hacer.

Este trazo de la muerte propia entrañaría un trabajo de paciencia que debe excluir la prisa y la urgencia. En este sentido, el tiempo aquí se presenta apartado del tiempo del mundo como proyección y resultado. Es esencial esa paciencia, porque la cercanía de la muerte y

¹⁷⁶ “La muerte sería entonces la indigencia que debemos colmar, la pobreza esencial que se parece a la de Dios, ‘la absoluta falta de ayuda que necesita de nuestra ayuda’ y que no es temible más que por el desamparo que la separa de nosotros: sostener, dar forma a nuestra nada, ésa es la tarea. Debemos ser los figuradores y los poetas de nuestra muerte” (trad. cast., p. 117).

de la obra tienta el querer emprender el camino y definirlo prontamente. Aquí la elección debe consistir en negarnos a tomar el camino más corto, pues atenta contra lo que es esencialmente indefinido y que incluso llega a sobrepasarnos. La manera de hacer de esta paciencia que no es acción, es, nos dice Blanchot, misteriosa. Misteriosa por desconocida, como si abordáramos un camino que rechaza nuestro quehacer en el sentido de ejercer todo nuestro dominio sobre él. Rilke nos habla de la laboriosidad que implica madurar la muerte, y esta maduración es respetar su “trascendencia” y su extrañeza desde la paciencia:

“Cette patience, si elle nous éloigne de toutes les formes de l'action quotidienne, n'est pas innagissante. Mais sa manière de faire est mystérieuse. La tâche qu'est pour nous la formation de notre mort nous le laisse deviner : il semble que nous ayons à faire quelque chose que nous ne pouvons cependant pas faire, qui n'est pas sous notre dépendance, dont nous dépendons, dont nous ne dépendons même pas, car cela nous échappe et nous lui échappons” (EL, 162-163)¹⁷⁷.

Paciencia y atención para mantenernos en ese instante difícil en el que la obra muestra su lado más oscuro: está ahí, pero es inalcanzable, como si siempre escapase en la medida en que se pretenda tomarla. Así,

¹⁷⁷ “Esta paciencia no es inactuante, aun cuando nos aleje de todas las formas de la acción cotidiana. Pero su manera de hacer es misteriosa. La tarea que es para nosotros la formación de nuestra muerte nos lo deja adivinar: parece que tuviésemos que hacer algo que, sin embargo, no podemos hacer, que no depende de nosotros (...) de lo que ni siquiera dependemos, porque se nos escapa y le escapamos” (trad. cast., p. 118).

la paciencia deviene recurso, pues es una espera cuyo objeto olvida; se olvida en la medida en que no puede adelantarse ni ser dueña de un instante que no pertenece a nadie.

Difícil momento: ¿Cómo entonces morir al fin de una muerte que no traicione a la misma muerte ni al poeta? ¿De qué se trata este juego que, aun cuando se intente hacer madurar la propia muerte, ella permanece todavía reservada en el misterio?

Rilke no parece pensar solamente en la angustia de dejar de ser él mismo, piensa también en la muerte como ese evento supremo del que con frecuencia nos alejamos, y en cuyo apartamiento nos empobrecemos. De modo que este quehacer de lograr una muerte propia no habla de mantenernos como yo hasta en la muerte, sino de incluirla en tanto nos exponemos a ella, esto es, “comme ma vérité secrète, l’effrayant en quoi je reconnais ce que je suis, lorsque je suis plus grand que moi, absolument moi-même ou l’absolument grand” (EL, 164)¹⁷⁸.

Esta muerte como lo absolutamente grande, no es posible en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. En este libro, nos dice Blanchot, el personaje principal queda errante porque la muerte como lo más propio no se realiza, sino que queda suspendida en la región nocturna de su imposibilidad. De allí que el mismo Rilke en el año de 1910 afirme: “Dans un désespoir conséquent, Malte est parvenu derrière

¹⁷⁸ “(...) como mi verdad secreta, lo espantoso donde reconozco lo que soy cuando soy más grande que yo, absolutamente yo mismo o lo absolutamente grande” (trad. cast., p. 119).

tout, dans une certaine mesure derrière la mort, si bien que rien ne m'est plus possible, pas même de mourir" (*apud* EL, 169)¹⁷⁹.

Y, sin embargo, Rilke, sin retroceder y habitando ese campo desolado de la errancia encuentra el espacio para escribir las *Elegías de Duino*, obra en donde expresa al fin el anhelo de la unidad entre vida y muerte. Así lo señala en una correspondencia dirigida a Hulewicz:

“En las elegías, la afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se revelan como formando una sola. Admitir la una sin la otra es, y éste es un descubrimiento que celebramos aquí, una limitación que excluye todo el infinito. La muerte es ese aspecto de la vida que no está vuelto hacia nosotros, ni iluminado por nosotros; es necesario tener la mayor conciencia posible de que nuestra existencia se apoya en los dos reinos ilimitados y que se alimenta inagotablemente de los dos... La verdadera forma de la vida se extiende a través de los dos dominios, la sangre del circuito más grande corre a través de los dos: no hay ni un más acá ni un más allá, sino la gran unidad”¹⁸⁰.

En todos los momentos somos contemporáneos de la muerte y aun así ella “está al otro lado”, región que no podemos iluminar. Es, así vista, una especie de trascendencia porque, aunque allí esté se nos escapa, es lo inalcanzable y esto se debe, nos dice Blanchot a propósito

¹⁷⁹ “Con una desesperación consecuente, Malte llegó a estar detrás de todo, en cierta medida, detrás de la muerte, de tal modo que ya nada me es posible, ni siquiera morir” (trad. cast., p. 122).

¹⁸⁰ Rainer M. Rilke, *El poeta y su trabajo*, De la carta al traductor de las Elegías de Duino, Witold Hulewic, Universidad Autónoma de Puebla, México DF, 1998, p. 143.

de Rilke, porque somos seres limitados. Limitación que reside en que por nuestra conciencia huimos de lo que está presente entregándonos de este modo a la representación: “Nous nous tenons devant nous, fût-ce lorsque nous regardons désespérément hors de nous” (EL, 172)¹⁸¹.

Ese “estar apartados” constituye nuestra condición humana. Para relacionarnos con ciertas cosas debemos apartarnos de otras, pero además y sobre todo, siempre estar presente para sí y por esta presencia estar separado de los objetos. Un “entre” que se abre, abismalmente, entre la conciencia y el mundo de las cosas. Nuestra conciencia, concibiéndola desde ese tiempo que hace del mundo una realidad objetiva, constituye un obstáculo para acceder al “otro lado”, que es *otro* puesto que en él ya no somos centro, es el espacio de lo abierto:

“Par Ouvert, nous n’entendons pas le ciel, l’air, l’espace –qui pour l’observateur sont encore des objets et par là opaques. L’animal, la fleur **est** tout cela, sans s’en rendre compte et a ainsi devant soi, au-delà de soi, cette liberté indescriptiblement ouverte qui, pour nous, n’a peut-être ses équivalents, extrêmement momentanés, que dans les premiers instants de l’amour, quand l’être voit dans l’autre, dans l’aimé, sa propre étendue” (*apud* EL, 173)¹⁸².

¹⁸¹ “Estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros” (trad.cast., p.124).

¹⁸² “Por Abierto, no entendemos el cielo, el aire, el espacio, que para el observador son aún objetos y por lo tanto opacos. El animal, la flor, es todo esto sin darse cuenta, y de este modo tiene frente a sí, más allá de sí, esta libertad indescriptiblemente abierta que, para nosotros, sólo tiene tal vez su equivalente

El “otro lado” aparece como otra relación con el mundo de las cosas. La conciencia abierta, como la del animal, carece de reflejo, como si experimentara no su presencia, no su intermediación, tampoco la imagen o el corte, sino un vuelco hacia la cosa como espacio y la conciencia misma fuera de sí. Y esta inversión de la mirada es la muerte: “Par la mort, nous regardons au-dehors avec un grand regard d’animal” (*apud* EL, 173)¹⁸³.

Así, Rilke habla del obstáculo que se constituye en la conciencia como mala interioridad; mala porque clausura, excluyéndonos de este modo del acceso hacia lo otro por esta actividad realizadora que nos hace “poseedores” y “productores”, preocupados fundamentalmente por los resultados. Pero hay un punto, nos dice Blanchot, que es intimidad y afuera, y que Rilke llama *Weltinnenraum*, esto es, el “espacio interior del mundo” que vendría a ser la comunicación de nuestra intimidad y la intimidad de las cosas, libertad en la que se afirma la fuerza de lo indeterminado.

Parece posible entonces, a pesar de la melancolía rilkeana, acceder a ese punto hecho de incertidumbre; punto en el que ya la conciencia no trabaja sino fuera de su faena habitual de poseer, de procurar estabilidades, la acostumbrada preocupación por los resultados. Ese espacio interior del que nos habla Rilke es desvío de ese

extremadamente pasajero en los primeros instantes del amor, cuando el ser ve en el otro, en el amado, su propia extensión” (trad. cast., p. 125).

¹⁸³ “Por la muerte miramos hacia fuera con la mirada de un animal” (trad. cast., p. 125).

modo necesario de operar de la conciencia y, sin embargo, ésta no parece limitarse a la mala extensión que, en su cierre, establece ella misma. Canta nuevamente Rilke: “A travers tous les êtres passe l’unique espace:/ espace intérieur du monde. Silencieusement volent les oiseaux/ tout à travers nous. O moi qui veux croître,/ je regarde au dehors et c’est en moi que l’arbre croît!” (*apud* EL, 175)¹⁸⁴.

“El espacio único”, lo ha llamado Rilke, extraño lugar en el que las existencias ya no aparecen como separadas, colmada la conciencia de su propia desocupación, despreocupados nosotros de hacer y actuar, permanecemos libres de nosotros mismos. Así el poeta va en búsqueda de este espacio como exigencia que le sobrepasa y en cuyo arriesgado movimiento roza la muerte, la mirada invertida que profundiza las significaciones del mundo, mientras las deslastra del uso habitual. La conciencia ampliada y orientada en un interior que supone, sin duda, un trabajo previo, “conversión” le llamará Blanchot, metamorfosis que incluye el habitual operar de la conciencia, pero en el que no se busca, insiste nuestro autor, una ceguera instintiva, mucho menos aún se trata de un desprecio hacia “las cosas humildes y caducas”, se trata, como el propio Rilke lo expresa en su carta dirigida a Hulewicz, de profundizar —transformar— esa transitoriedad:

“La naturaleza, las cosas de nuestro trato y uso, son provisionalidades y caducidades, pero en tanto

¹⁸⁴ “A través de todos los seres pasa el espacio único:/espacio interior del mundo. En silencio los pájaros/vuelan a través de nosotros. Y yo quiero crecer,/yo miro hacia afuera y en mí el árbol crece” (trad. cast., p. 126).

estamos aquí, son nuestra posesión y nuestra amistad, son cómplices de nuestra necesidad y nuestra libertad, lo mismo que fueron antes íntimas de nuestros antecesores. Así no sólo es preciso no considerar malo ni degradar todo lo de aquí, sino precisamente por su transitoriedad, que comparten con nosotros, estos fenómenos y estas cosas deben ser comprendidos y transformados por nosotros en una íntima comprensión. ¿Transformados? Sí, porque nuestra tarea es imprimir en nosotros esta tierra transitoria y caduca, tan profunda y tan dolorosa y apasionadamente, que su esencia vuelva a resucitar en nosotros ‘invisiblemente’¹⁸⁵.

Transformación de lo visible en invisible, allí, en la intimidad de las cosas arrojadas en ese tiempo y espacio en los que se decreta su extinción, un espacio otro se abre y las preserva en su extrañeza y su profundidad, pierden su forma, nos dirá Blanchot, escapan al fin de la estrechez en que son concebidas habitualmente, cotidianidad en la que muchas veces permanecemos sumergidos en la distracción que no profundiza franqueando y borrando los límites del aparecer de las cosas, sino sellándolas aún más en la reafirmación de la soberanía de la conciencia.

Pero ¿cómo entender aquí el término de *invisibilidad* del que nos habla Rilke? Tal concepto tal vez se presta para ser entendido como la imposibilidad de hacernos dueños de nada. Nos dice Rilke en *Los Sonetos a Orfeo*: “Lo que se encierra en el permanecer ya se vuelve

¹⁸⁵ Rilke, *El poeta y su trabajo*, p. 143.

rígido”¹⁸⁶; podríamos agregar nosotros: y, por tanto, *visible*; como si nuestra batalla, aquella de no darle lugar a la muerte sino solamente a partir de un carácter activo, fuese en contra de nuestra propia condición y de la condición de las cosas: Somos los “infinitamente muertos” dice el escritor bohemio en la novena y última Elegía de Duino, y esta índole nos asigna la misión de transmutar el habla en silencio:

“Estamos quizás **aquí** para decir: casa/ Puente,
pozo, puerta, jarra, árbol frutal, ventana – /A lo
sumo: columna torre...pero **decirlo**, entiende, /Oh,
decirlo así, como las mismas cosas nunca/ creyeron
ser. ¿No es acaso la astucia secreta /de esta tierra
callada (...)/Aquí está el tiempo de lo **decible**, **aquí**
su patria (...)/Tierra, ¿no es eso lo que tú quieres:
invisible resurgir en nosotros (...)?”¹⁸⁷

La visión, como la mirada que no quiere dejar pasar lo que pasa, que desea las cosas no transformadas sino en su permanencia y fidelidad, lo invisible tiene lugar entonces cuando comprendemos que “le périssable s’abîme partout dans un être profond ” (EL, 182)¹⁸⁸, y esa profundidad no es la de la esencia platonizante, sino que apunta más bien al hecho de reconciliarlas —reconciliarnos— con el carácter mortal que atraviesa la tierra entera, y que tal vez no pida sino esa

¹⁸⁶ Rainer M. Rilke, *Los sonetos de Orfeo*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2003, p. 87.

¹⁸⁷ Rainer M Rilke, *Las Elegías de Duino*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992. p. 87.

¹⁸⁸ “Lo perecedero se abisma en todas partes en su ser profundo” (trad, cast., p. 130).

invisibilidad en la que el lenguaje, como hacedor y preservador de mundos, vuelve visible y constante presencia.

En esta invisibilidad, la palabra es un riesgo, porque precisamente alcanza ese punto de inversión; alcanza a ser la mirada del animal que, por más visión, *siente* ese mundo que nosotros nombramos a nuestra voluntad, y, sumergido en sus relaciones, no tiene ni siquiera la necesidad de transformar, porque él mismo es la profundidad de lo perecedero. Quizá, mucho antes que el ser humano, el animal está unido en una amistad profunda con su ser mortal, como el resto de la realidad, excluidos de aquella Razón que crea y decreta, la naturaleza es esa constante metamorfosis a la que alude Rilke y que debe ser nuestra misión.

Por eso justamente tiene sentido la metáfora de Noé mencionada por Blanchot:

“Oui, chaque homme est Noé, mais si on y prend garde, il est d’une étrange manière, et sa mission consiste moins à sauver toutes choses de déluge qu’à les plonger, au contraire, dans un déluge plus profond où elles disparaissent prématurément et radicalement. C’est à cela, en effet, que revient la vocation humaine. S’il faut que tout visible devienne invisible, si cette métamorphose est le but, apparemment bien superflue est notre intervention: la métamorphose s’accomplit parfaitement d’elle-même, car tout est périssable, (...), **Qu’avons-nous donc à faire, nous qui sommes les moins durables, les plus prompts à disparaître? Qu’avons-nous à offrir dans cette tâche de salut? Cela précisément: notre promptitude à disparaître, notre aptitude à périr, notre**

**fragilité, notre caducité, notre don de mort” (EL
182)¹⁸⁹.**

Ciertamente, no deja de ser extraño aquello de tener prisa para desaparecer, profundizar nuestro don de muerte, nuestra fragilidad, tal vez del mismo modo como elevamos nuestra fascinadora vocación para trabajar en nombre de la inmortalidad. La palabra poética, desde aquella interioridad que transforma, ahonda ese trabajo que debemos emprender: el de morir. Pero, es menester repetirlo, no se trata del trabajo que se apodera de las cosas convirtiéndolas en objetos, a fin de utilizarlas, haciéndolas estables desde la *visibilidad* de los límites ¡trabajo necesario! Pero en el que nos abocamos como si fuera nuestra única y más urgente tarea. El espacio imaginario, al contrario, se aproxima a lo inasible. Lugar de riesgo e inseguridad, no hay abrigo posible, la solidez del mundo de lo útil permanece probablemente resguardado en su dinámica, pero el afuera de este dinamismo —el espacio imaginario— parece nombrar nuestra condición de mortales en su parte extrema, nuestra pequeña gloria pasando sin el encierro que a

¹⁸⁹ “Si cada hombre es Noé, pero en realidad lo es de un modo extraño, y su misión consiste menos en salvar todas las cosas del diluvio que en sumergirlas, al contrario, en un diluvio más profundo en el que desaparezcan, prematura y radicalmente. En esto reside la vocación humana. Si todo es visible debe hacerse invisible, si esta metamorfosis es el objetivo, bien superflua parece ser nuestra intervención: la metamorfosis se realiza perfectamente por sí misma, porque todo es perecedero (...): **¿Qué tenemos que hacer entonces nosotros, que somos los menos durables, los más dispuestos a desaparecer? ¿Qué podemos ofrecer en esta tarea de salvación? Precisamente esto: nuestra rapidez para desaparecer, nuestra aptitud para perecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte**” (trad. cast., p. 130). El subrayado es nuestro.

veces retiene y otras veces expulsa. En él se da lo que Rilke llama: “la traducción de las cosas”¹⁹⁰; un lenguaje otro que nombra el silencio y hace del hombre “una realidad silenciosa”.

¿Es posible nuestro propio silencio en medio del hábito tan enraizado de la algarabía festiva que construye y destruye apoderándose de las cosas, haciendo de ellas siempre el objeto que nos sirve y en este sentido reafirmando nuestro señorío? Sí, nos responderá Blanchot a propósito de Rilke, es posible en el espacio imaginario que se da en el poeta, que sería el traductor de esa esencialidad que nombra el vacío que en la tierra se agita disipándola e incluyéndonos en esa desaparición.

Pregunta Rilke: “Comment sauver le visible, si ce n’est en faisant le langage de l’absence, de l’invisible?” (*apud* EL, 184)¹⁹¹. El espacio del poema es ese espacio en que el poeta mismo, el ser humano y el poder de su conciencia, desaparecen. Allí se da la metamorfosis donde aparece “el todo desaparece”. Espacio esquivo de la muerte porque él es ese punto inaccesible y es inaccesible porque en él el poeta

¹⁹⁰ “Rilke dans un poème, (...), dit que l’espace intérieur “traduit les choses”. Il les fait passer d’un langage dans un autre, du langage étranger, extérieur, dans un langage tout intérieur et même le dedans du langage, quand celui-ci nomme en silence et par le silence et fait une réalité silencieuse” (EL, 182). [“Rilke, en un poema, (...), dice que el espacio interior “traduce las cosas”. Las hace pasar de un lenguaje a otro, del lenguaje extranjero, exterior, a un lenguaje completamente interior, e incluso el adentro del lenguaje, cuando éste nombra en silencio y por el silencio, y hace del nombre una realidad silenciosa” (trad. cast., p. 131)].

¹⁹¹ “¿Cómo salvar lo visible, si no es construyendo el lenguaje de la ausencia de lo invisible?” (trad. cast., p. 132).

mismo perece, no tiene nombre, no tiene dominio alguno, apenas la tensión, el riesgo que lo sumerge todo en un lenguaje otro, en una relación anómala que lo transforma en ambigüedad. De nuevo Orfeo, no como el hombre que vence la muerte, sino el que muere incontables veces; despojado de su yo y haciendo de éste “une bouche sans entente, comme elle fait de celui qui entend le poids du silence: c’est l’oeuvre, mais l’oeuvre comme origine”.¹⁹² Continúa Blanchot:

“Orphée est l’acte des métamorphoses, non pas l’Orphée qui a vaincu la mort, mais celui qui toujours meurt, qui est l’exigence de la disparition, qui disparaît dans l’angoisse de cette disparition, angoisse qui se fait chant parole qui est le pure mouvement de mourir. (...) Non pas le poème accompli, mais quelque chose de plus mystérieux et de plus exigeant: l’origine du poème, le point sacrificiel qui n’est plus la réconciliation des deux domaines, qui est l’abîme du dieu perdu, la trace infinie de l’absence” (EL, 185)¹⁹³.

Lo invisible, la ausencia; oquedad aguda y difícil, la palabra poética nombra esta inmensa inasibilidad en la que ni siquiera empequeñecemos, sino que nos hundimos en este carácter insondable

¹⁹² “(...) una boca sin entendimiento como hace de quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen” (trad.cast., p. 132).

¹⁹³ “Orfeo es el acto de la metamorfosis, no el Orfeo que ha vencido la muerte sino el que siempre muere, que es la exigencia de la desaparición, que desaparece en la angustia de la desaparición, angustia que se hace canto, palabra que es el puro movimiento del morir. (...) No es el poema realizado, sino algo más misterioso y más exigente: el origen del poema, el punto sacrificial que no es más que la reconciliación de los dos dominios, que es el abismo del dios perdido, el vestigio infinito de la ausencia (trad. cast., p. 133).

de nuestro estar aquí; la palabra excava en lo profundo para encontrar el trabajo de la nada, el límite del lenguaje mismo que habla mientras se silencia, pero que a su vez dice “el puro movimiento del morir”.

Pero en este movimiento indeciso por difícil, también puede encontrarse “la palabra justa”. Ese vasto dominio de lo indeterminado, halla su renuncia y su reserva. Ya no la indecisión del ser, sino la precisión del decir, la exactitud de la palabra, de modo que aquí lo que nuestro autor llama lo “Abierto”, se clausura en nuestro poder de asir todo desde su carácter finito. En este sentido, las cosas ya no son transformadas sino inmovilizadas, fijadas en sus rostros visibles. Sería esto más obra de la vista que del corazón, nos dice Blanchot, pero si el poeta va hacia el origen que es intimidad, espacio interior, entonces la palabra no encierra ni constituye ninguna clausura, la palabra así viene a ser el poema, esto es, “l’intimité respirante, par laquelle le poète se consume pour accroître l’espace et se dissipe rythmiquement: pure brûlure intérieure autour de rien” (EL, 188)¹⁹⁴.

No aparecen la conquista ni la avidez en este espacio, sino, como lo expresa Rilke en uno de sus sonetos, la palabra como “un souffle autour de rien” (*apud* EL, 188)¹⁹⁵; y aun cuando Rilke haya llegado a hablarnos de ese lugar que vira en no lugar; allí donde la muerte trastorna convirtiendo lo más visible en la gloria de la invisibilidad,

¹⁹⁴ “La intimidad que respira, por la cual se consume para aumentar el espacio y se disipa rítmicamente: pura llama interior de nada” (trad. cast., p. 134).

¹⁹⁵ “Un hálito alrededor de nada” (trad. cast., p. 135).

Rilke dará un giro aproximándonos a la transmutación de esta muerte. Como si para poder escribir (y vivir) hubiera que descender profundamente hacia esa oscilación indeterminada, pero sin quedarnos allí pues retener esta muerte, ansiarla, verla como fin, sería no ver más que la muerte, y, en este sentido sería también un error que no expresaría sino nuestra visión de seres limitados. Así, solo así, dejándola también a ella pasar, la muerte también perdería visibilidad; la muerte también escaparía de nuestros fines pues, en este punto, incluso nos olvidaríamos de morir. Se trata de no hacer de la muerte nuestro dogma, y mucho menos todavía hacerla nuestro objeto como sí lo hizo Kirilov. Aquí es otra la obsesión y la asunción: *pasar* y en el paso preservar ese hilo frágil de nuestra vida, doble preservación: no solo la de la vida sino lo que en ella hay de pasivo. Podríamos decir: cobijar lo que ya no requiere nuestro cobijo, atesorar este darse al viento y a sus disoluciones sin pretender fijarlo, desde la perspectiva muda de perspectiva y en la que, sin embargo, se erigen proyectos, se hace mundo, pero en el abrazo del movimiento invisible del morir: “Nous ne repoussons pas la terre à laquelle de toutes manières nous appartenons, mais nous n’en faisons pas un refuge, ni même d’y séjourner, une obligation belle” (EDD, 175)¹⁹⁶.

¹⁹⁶ “No rechazamos la tierra, a la que de todos modos pertenecemos, sino que no la convertimos en un refugio, y ni siquiera hacemos de permanecer en ella una hermosa obligación” (trad. cast., p. 99).

Es la palabra poética, metáfora¹⁹⁷ que, como su etimología lo indica, traslada, nos pone en otro lugar del lenguaje, nos lleva consigo en un movimiento de ausencia, no nos remite al mundo de los fines, sino a la errancia y es tanta negligencia que nuestro buen ánimo planificador halla el pretexto para detenerse. Así es cómo:

“La mort entre dans sa propre invisibilité, passe de sa face opaque à sa face transparente, de sa réalité effrayante à son irréalité ravissante, et dans ce passage sa propre conversion, et par cette conversion l’insaisissable, l’invisible, la source cependant de toute invisibilité” (EL, 192)¹⁹⁸.

A lo largo de la experiencia literaria de Rilke, vemos entonces varios movimientos en los que la muerte es concebida, siempre en relación a la obra, primeramente, como la exigencia de lo más propio. El horror de Malte a la anonimidad, el ego exigiendo de algún modo su brillo, oponiéndose a la muerte en serie, es desplazado por otra muerte que fundamentalmente se distingue de aquella azarosa porque supone la transmutación, la metamorfosis que entraña un trabajo que es ajeno a nuestro modo de actuar en el mundo. Solo la muerte es capaz de esta transmutación que ocurre en la naturaleza toda, y así, en su murmullo,

¹⁹⁷ En su sentido etimológico: *meta* –más allá– *fora* –viene de *phero*, “llevo” que corresponde al verbo latín cuyas formas básicas son *fero*, *ferre*, *tuli*, *latum*; *phorá* es el sustantivo: el llevar. Metáfora significa entonces el “trans-porte”, “traslado”.

¹⁹⁸ “La muerte entra en su propia invisibilidad, pasa de su faz opaca a su faz transparente, de su realidad espantosa a su irrealdad resplandeciente, y en este pasaje es su propia conversión, es, por esta conversión, lo inasible, lo invisible, la fuente, sin embargo, de toda invisibilidad” (trad. cast., p. 138).

pone su fuerza de invisibilidad, de disolución en ese excesivo halo de reserva. Intimidad ésta que sólo puede darse en aquel que habla, pues, nos dice Blanchot, somos los más perecederos, pero también los que, pasando, consienten en pasar, los que dicen Sí al desvanecimiento y donde entonces la muerte se hace canto, de modo que “il y a une secrète identité entre mourir et chanter, entre la transmutation de l’invisible par l’invisible qu’est la mort et le chant au sein duquel cette transmutation s’accomplit (...) je ne puis écrire que si la mort écrit en moi, fait de moi le point vide où l’impersonnel s’affirme” (EL, 194-195)¹⁹⁹.

Rilke ya no pedirá entonces una muerte más propia, sino que elevará otra plegaria:

“Donne-moi la mort qui ne soit pas la mienne, mais la mort de personne, le mourir qui soit vraiment issu de la mort, où je n’aie pas à mourir, qui ne soit pas événement, —un événement qui me serait propre, qui m’arriverait à moi seul, — mais l’irréalité et l’absence où rien n’arrive, où ne m’accompagnent ni amour ni sens ni détresse, mais le pure abandon de tout cela” (*apud* EL, 196)²⁰⁰.

¹⁹⁹ “Hay una secreta intimidad entre morir y cantar, entre transmutación de lo invisible por lo invisible que es la muerte y en el seno del cual se realiza esta transmutación (...) solo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal” (trad. cast., p. 138).

²⁰⁰ “Dame la muerte que sea mía, pero la muerte de nadie, que el morir surja verdaderamente de la muerte, donde no tenga que morir, que el morir no sea acontecimiento —acontecimiento que me sería propio, que me ocurriría a mí solo—, sino la irrealidad y la ausencia donde nada ocurre, donde no me acompañan ni amor ni sentido ni desamparo, sino el puro abandono de todo esto” (trad. cast., p. 139).

Aquí parecen coincidir entonces las dos muertes. La más propia, la más auténtica, pues ella maduró en el yo como hermoso fruto, perdiéndose a sí misma en su silenciosa reafirmación, pero, a su vez, en este canto despojó a ese yo llevándolo a la propia disolución. No es esto, insiste Blanchot, un asunto meramente interior, sino que supone una exigencia, una responsabilidad en el seno del mundo mismo. No se trata entonces de sacrificar un dominio por otro, ni de aventajar ninguno de ellos o reducir su importancia: “Être ici-bas et être là bas, que tous deux de toi s’emparent/ Étrangement, sans distinction” (*apud* EL, 197)²⁰¹ nos dice Rilke. La muerte, el yo, también lo impersonal, pactan en una desaparición conjunta a favor de la desaparición de la palabra.

Esa mirada que mira este movimiento de lo excesivo sin retenerlo es desinteresada, olvidada enteramente del tiempo como proyección del sí mismo. Es la mirada del arte donde las cosas son ofrecidas en una abundancia y riqueza dispuestas a renovarse siempre, como si, desde el arte, el mundo preservara su profundidad, la inagotabilidad que en nuestra visión habitual reducimos a un solo punto, a una sola versión, a un solo ritmo.

Rilke nunca dejó de tener una amistad profunda con el mundo de las cosas. Desde su escritura, ese difícil recorrido al que consagró su vida y desde una fecunda reflexión sobre la muerte, estuvo al lado de los objetos, de “las cosas intactas”, dirá Blanchot, que son aquellas que

²⁰¹ “Estar aquí y estar allá, que los dos se apoderen de ti/Extrañamente, sin distinción” (trad. cast., p. 140).

ya no están al servicio de las actividades útiles del mundo: es ese dejar pasar, la invisibilidad en que, curiosamente, el mundo, en su ausencia, dispone de la polifonía de voces que no habla ya de la opulencia del valor y la usura, sino del caudal en el que todo es recomienzo y profundización del desaparecer. Sin desechar y sin defensas el poeta se entrega a múltiples oscilaciones; así, la escritura poética aparece como el espacio en el que la trasmutación de la muerte se lleva a cabo cuando aquella mirada de animal, desinteresada por no aferrarse a nada, se orienta a mirar más allá de la palabra que es puro contorno y límite: la muerte impersonal, aquella que no podemos asir y que es el puro extravío, el abismo más extremo por estar desprovisto de fundamento que también constituye la pérdida de todo fundamento:

“Sin duda, es extraño no habitar más la tierra,
no poder continuar las costumbres apenas
aprendidas,
no poder asignar significado de futuro humano
a las rosas y a otras cosas prometedoras,
no ser más lo que uno era, sostenido por manos
infinitamente temerosas,
y dejar hasta el propio nombre como a un juguete
roto.
Raro no seguir deseando los deseos. Raro,
ver todo lo que tuvo relación, ondular suelto
en el espacio (...)”²⁰².

Esta descripción del morir que canta Rilke en la primera Elegía es canto a la fragilidad y anuncia un movimiento suspendido, colmado

²⁰² Rilke, *Las Elegías de Duino*, p. 23.

de impotencia y pasividad, por lo que, no solamente no muero yo, sino que la perspectiva de un “ser *para* la muerte” tampoco tendría cabida. Este “para” anunciaría una firme relación del propio ser y la muerte, y la muerte, sugiere Blanchot, con nada tiene relación, por más mortales que seamos, ella abre la grieta de lo interminable por ser “consumación vacía”, el “desmoronamiento”, y por esto: no la muerte más propia sino, como lo expresa Blanchot tomando las palabras de Kafka: “le ricanement de son erreur capitale” (*apud* EL, 205)²⁰³.

Por lo que es pertinente preguntarnos ¿esta relación con el morir es exclusiva de la experiencia literaria? Sin apresurarnos a dar ninguna respuesta podríamos señalar nuevamente que en el día a día nuestra relación con la muerte es garantía de nuestra supervivencia. Parece cumplirse el “ser para la muerte” heideggeriano, como si, aun cuando ella sea nuestra sombra y de algún modo nuestro destino, es por esto la máxima contrariedad, el terrible obstáculo que debemos siempre superar, incluso prever, o, quizá, se esté más a salvo mientras la excluyamos de toda reflexión. Ignorar hasta olvidar que *pasamos*, ignorar ese desajuste que nos perfora y nos niega la infalibilidad. Y podríamos decir, sí, este olvido es posible en medio de un mundo fascinado por lo activo, el éxito, la celebridad, el dominio, el afán por la eficacia y la energía, por esa visión que apuesta más bien hacia la impaciencia del hacer y producir, que a la paciencia de la mirada. Y sin

²⁰³ “La risa sarcástica de su error capital” (trad. cast., p. 145).

embargo, el desastre aparece en lo que la vida veloz y diligente tiene de azar. “La vida no tiene la trayectoria de una flecha” nos dice el emperador Adriano. Ella es sinuosidad, aun cuando se impongan o propongan proyectos, lo accidental (otro término neutro) interrumpe y le da al proyecto el rostro de la ausencia. A veces ondulamos en otra región sin que el azar, en su espacio, brinde ninguna seguridad o reanudación. Somos esos huéspedes del error, por más que preveamos la contingencia disgrega los firmes propósitos pues “los abismos merodean” como dice el poema de René Char, el yo se quiebra roído por esa pasividad olvidada en el reino del día cuya condición es la realización, la luz y la verdad.

Pero es en el espacio literario, visto ya como esa intimidad del perpetuo morir, donde el tiempo trastocado deviene la pura noche que borra los contornos, su índole es ese azar que a veces irrumpe en nuestra vida cotidiana pero que en el espacio literario se mantiene como condición necesaria para que el lenguaje devenga extrañeza y en el que la palabra y el poeta son perpetua ausencia:

“Rose, ô pure contradiction, joie
De n’être le sommeil de personne sous tant
De paupières” (*apud* EL, 208)²⁰⁴.

Palabra profética, dirá Blanchot, no porque prediga el futuro, sino porque siempre es palabra *por venir*; el poeta, de ojos cerrados

²⁰⁴ “Rosa, oh pura contradicción, alegría/de no ser el sueño de nadie bajo tantos párpados” (trad. cast., p. 147).

frente a la luz, nos desvía de la claridad, libera, con su mirada de animal, a la rosa sellada y recobra el esplendor de su desaparición, no siendo el sueño de nadie, vacío de rostro, entregada al espacio sin otra dimensión que la ausencia. Rosa felizmente infiel, alentada en la no mediación, en su íntimo receso.

La muerte de la palabra misma, la muerte del poeta, la muerte de quien lee por dirigirnos hacia lo desconocido, todos estos movimientos se producen en la palabra poética, extraña luz hecha de su propio apagamiento, donde la fuerza de su decir no es conminación sino la fluidez que impide retener, que deja pasar como canto del movimiento del morir infinito:

“Y si lo terrenal se olvidara de ti,
a la tierra callada háblale: fluyo
A las rápidas aguas diles: soy”²⁰⁵.

Así es como la experiencia literaria en Rilke se orienta a tomar la muerte como posibilidad, pero, no ya en relación con el poder de una voluntad capaz de darse muerte a sí misma, sino una muerte basada en la paciente transmutación de las cosas, y en la que, precisamente sin la violencia de la muerte voluntaria, ésta es preservada en su discreción, como murmullo que se abre como otro espacio y también otro tiempo, tiempo “bien différent de l'affairement impatient et violent qui est le

²⁰⁵ Rainer M. Rilke, *Los Sonetos de Orfeo*, Hiperión, Madrid, 2003 p. 121.

nôtre, aussi différent que l'est de l'action efficace l'action sans efficacité de la poésie". Y continúa Blanchot más adelante:

“En ce temps où, dans la migration de l’interminable et la stagnation de l’erreur sans fin, il nous faut séjourner hors de nous, hors du monde, et comme mourir hors de la mort même, Rilke veut reconnaître une suprême possibilité, un mouvement encore, l’approche de la grâce, de l’ouverture poétique (...). Parler est alors une transparence glorieuse. Parler n’est plus dire, ni nommer. Parler c’est célébrer, et célébrer c’est glorifier, faire de la parole une pure consommation rayonnante qui dit encore quand il n’y a plus à dire, qui ne donne pas un nom à ce qui est sans nom, mais accueille, l’invoque et le célèbre, seul langage où la nuit et le silence se manifestent sans se rompre ni se révéler” (EL, 210)²⁰⁶.

Para nuestro autor y a la luz de la experiencia de autores que hemos descrito, el lenguaje poético como espacio en el que obra el vacío y que es, esencialmente, deriva, errancia, pues en esta superficie se dan deslizamientos que son ruptura, dando lugar al desvío mismo del lenguaje y la disolución de la función del mero nombrar. Tal y como lo

²⁰⁶ “[Tiempo] que es muy diferente de nuestro ajeteo impaciente y violento, como la acción eficaz es diferente de la acción sin eficacia de la poesía (...). En este tiempo donde debemos permanecer fuera de nosotros mismos, fuera del mundo y casi morir fuera de la muerte misma, en la migración de lo interminable y el estancamiento del error sin fin, Rilke quiere conocer una suprema posibilidad, un movimiento, la cercanía de la gracia, de la apertura poética (...) Hablar es entonces una transparencia gloriosa. Hablar ya no es decir ni nombrar. Hablar es celebrar, es glorificar, hacer de la palabra una pura consumación radiante que dice cuando no hay nada que decir, que no da nombre a lo que es sin nombre, pero lo acoge, lo invoca y celebra, único lenguaje donde la noche y el silencio se manifiestan sin romperse ni revelarse” (trad. cast., p. 149).

apuntan Marta López y Liliana Bonvecchi: “(se) configura una poética del error, el exilio, la locura, el insomnio, el afuera, lo neutro. Este giro priva a la conciencia de su poder como sujeto y produce la pasividad”²⁰⁷. Justamente por eso es preciso decir que esta palabra que también echa mano del juego²⁰⁸ tiene como contrapunto al escritor que, como dijimos más arriba, también desaparece en la experiencia de la escritura.

1.4. EL ESCRITOR: PRESENCIA FANTASMAL

*Soy un hueco florido.
Las cargas vacilantes al fin cayeron
Mi cuerpo ha sido bañado, eximido de sus lastres,
devuelto a su dueño ausente.*

Rafael Cadenas

En el primer ensayo de *L'Espace Littéraire*, titulado “La Soledad Esencial”, Blanchot nos plantea la inextricable unión entre escritura y soledad y en el que ambas nociones aparecen reunidas, una vez como actividad desprovista del sueño teleológico, otra vez como condición de nuestra ruina. Territorio conquistado en la pérdida de heroicidad: en el espacio literario no es un logro apropiarnos de su advenimiento, muy contrariamente, olvidados de

²⁰⁷ Marta López y Liliana Bonvecchi, *La imposible amistad*, p. 175.

²⁰⁸ Dice Rosenblat: “jamás vida sin juego ni juego sin vida (...) Juego es también vida insensata y desesperada” (Ángel Rosenblat, *apud* Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 25).

nuestro propio poder, tal espacio ocurre en la involuntaria transgresión, en la ausencia de un fijado centro, señala Blanchot:

“Celui qui vit dans la dépendance de l’oeuvre, soit pour l’écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n’exprime que le mot être: mot que le langage abrite dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l’oeuvre” (EL, 11)²⁰⁹.

Vacío, soledad, disimulación, ser que desaparece en el espacio de la escritura; conceptos que remiten al riesgo y al desamparo de quien permanece expuesto al quehacer literario y que niega, en ese ser que desaparece, una última sustancialidad sobre la cual reposen autor y obra. Movimiento sostenido por la infinita soledad y en el que ambos se apartan, y esta no pertenencia, esta navegación sin destino, parece escapar del control del *cogito* como subjetividad firme y fundante de sí: “Celui qui écrit l’oeuvre est mis à part, celui qui l’a écrite est congédié. Celui qui est congédié, en outre, ne le sait pas. Cette ignorance le préserve, le divertit en l’autorisant à persévérer” (EL, 10)²¹⁰. ¿A perseverar en qué? En lo imposible de la escritura, en aquel movimiento que implica la desaparición por

²⁰⁹ “Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que solo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que la hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra” (trad. cast., p. 16).

²¹⁰ “El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae autorizándolo a perseverar” (trad. cast., p. 15).

cuanto disuelve al yo afanado en proyectarse para alcanzar la posibilidad actual y el término de cuanto escribe, como si su soberanía para concluir estuviese suspendida en un anhelo irrealizable que lo impele a continuar en el torbellino de las palabras que se oponen a la clausura. Blanchot no parece entonces ubicar a la escritura en el ámbito de un saber que busca consumirse para darle un lugar a la “verdad”, pues esa soledad dada en el interior de esta actividad difiere siempre el final, retraso que también deja entrever la soledad de la obra: “La solitude de l’œuvre a pour premier cadre cette absence d’exigence qui ne permet jamais de la dire achevée ni inachevée” (EL, 11)²¹¹.

Lugar de lo abierto y, por esto mismo, inalcanzable para la voluntad urgida de dar un cabal término a lo producido. Extraño modo del pensamiento éste, en el que se decanta lo inapropiable, delación de lo enigmático y, con ello, la imposibilidad de síntesis. Tal aplazamiento impugna la imperante ley de la dialéctica, que hace de nuestro mundo el lugar de las serenas estabilidades:

“Écrire, certes, c’est renoncer à se tenir par la main ou à s’appeler par noms propres, et en même temps ce n’est pas renoncer, c’est annoncer, accueillant sans le reconnaître l’absent –ou, par les mots en leur absence, être en rapport avec ce dont on ne peut se souvenir, témoin du non-éprouvé, répondant non seulement au vide dans le sujet, mais au sujet

²¹¹ “La soledad de la obra tiene como encuadre esta ausencia de exigencia que nunca permite llamarla ni acabada ni inconclusa” (trad. cast., p. 16).

comme vide, sa disparition dans l'imminence d'une mort qui a déjà eu lieu hors de tout lieu" (EDD, 186)²¹².

Es precisamente a Hegel a quien le debemos aquello que podríamos denominar como el reino del día, tema en el que ahondaremos más adelante, pero que es preciso mencionar, aunque no pormenorizadamente, en estas páginas. Si con Hegel lo negativo anuncia la muerte necesaria trocada en poder que transforma y sintetiza, para Blanchot, en la escritura y el arte, se acoge esta muerte en lo que ella tiene de ausencia y no-poder, llevando consigo el límite pues ahonda nuestra pasividad. De modo que el concepto —el lenguaje— deja de ser un instrumento dirigido hacia la quietud de lo que permanece, para más bien aproximarse a la dispersión, a la oquedad de la diferencia cuya oscilación es a-teleológica, sin concernirle síntesis o unidad. Si alguna dirección ensaya, si ese tránsito indefinido e indefinible traza alguna huella, es la extrañeza de lo singular, de aquello que el mismo lenguaje instrumental liquida en las cosas asegurando, así, la parte de eternidad de lo que en la

²¹² “Sin duda, escribir es renunciar a tomarse de la mano o a llamarse por nombres propios, y a la vez, no es renunciar a tomarse de la mano o a llamarse por nombres propios, y a la vez, no es renunciar sino anunciar lo ausente acogiéndolo sin reconocerlo —o bien, mediante las palabras en sus ausencias, estar relacionado con lo no recordable, testigo de no probado, respondiendo no sólo al vacío en el sujeto, sino al sujeto como vacío, su desaparición en la inminencia de una muerte que ya tuvo lugar fuera de todo lugar” (trad. cast., p. 105).

palabra misma muere, esto es, la inmediatez de las cosas y la corrupción inevitable que esta inmediatez lleva consigo:

“Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d’immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. Dieu avait créé les êtres, mais l’homme dut les anéantir. C’est alors qu’ils prirent un sens pour lui, et il les créa à son tour à partir de cette mort où il avait disparu” (LPF, 312-313)²¹³.

La palabra aparece entonces como la gruesa armazón sobre la que descansan el mundo y el tiempo, arrebatada la vida de las cosas en su singular evanescencia, abocándolas al reino de la idea, a la generalidad, a la desaparición de la cosa como instante. Eso que llamamos “real” parece sustentarse en una fuga permanente cuando el nombre se impone y hace —deshaciendo— la presencia de las cosas, siendo así la esencia del lenguaje este poner basado en el quitar, en el sacrificio de lo que lo eterno —lo universal— ya no puede contener.

Hay, ciertamente, un poder en el lenguaje, pero en ese mismo poder parece anidar también una suerte de fracaso, por cuanto hay un algo que no domina y que termina suprimiendo. Un algo como extrañeza que se esparce en tanto se desvanece en la impotencia de lo que no puede nombrarse, pero que sin embargo el lenguaje de la

²¹³ “El sentido de la palabra exige entonces, como prefacio a cualquier palabra, una especie de inmensa hecatombe, un diluvio previo, que hunda en un mar completo toda la creación. Dios había creado a los seres, pero el hombre hubo de aniquilarlos. Entonces cobraron sentido para él, y a su vez él los creó a partir de esa muerte en la que habían desaparecido” (trad. cast., pp. 287-288).

ficción nombra ya fuera del binomio verdad—falsedad, día—noche, en el que el mundo se edifica. La imagen literaria, así, conlleva un vacío que ya no es representación sino esfuerzo por nombrar la oscuridad misma del lenguaje.

Tal conversión se halla íntimamente relacionada con la desaparición del escritor de su propia obra, pues es la obra misma la que le exige al escritor pasar del yo al *Él*, entregado al proceso de creación que lo conmina a olvidarse de sí mismo y del mundo del que forma parte:

“L’œuvre exige de l’écrivain qu’il perde toute “nature”, tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s’annonce l’affirmation impersonnelle. Exigence qui n’est pas une, car elle n’exige rien, elle est sans contenu, elle n’oblige pas, elle est seulement l’air qu’il faut respirer, le vide sur lequel l’on se retient, l’usure du jour où deviennent invisibles les visages qu’on préfère” (EL, 58)”²¹⁴.

Enfatiza Blanchot que esa exigencia es vacía pues ¿quién la formula? Es la exigencia de la obra. La misma experiencia de la escritura da lugar a ese movimiento que supone la desaparición de la singularidad de quien escribe. De modo que no hay ningún sujeto

²¹⁴ “La obra exige que el escritor pierda toda “naturaleza”, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal. Exigencia que no es exigencia, porque no exige nada, es sin contenido, no obliga, es solo el aire que hay que respirar, el vacío en el que se mantiene, la usura del día donde se hacen invisibles los rostros que se prefieren” (trad. cast., p. 49).

exhortando a otro sujeto a abandonarse, sino que es el movimiento de la obra desde donde se origina esta exigencia de disolución. Cuando nuestro autor se refiere a lo impersonal, se refiere a lo neutro: estado en el que la escritura es fundamentalmente actividad desinteresada pues no atiende a las urgencias del mundo y es lo que otorga, a la figura del escritor, una pasividad que en un primer momento podríamos cuestionar, pues nos resulta difícil reconocer que al hacer obra, al poner en marcha recursos, ideas, incluso imaginamos una postura determinada del cuerpo, el ser humano que escribe se diluya en su oficio. Pero por otro lado, si pensamos la obra literaria como espacio en el que el lenguaje se dice a sí mismo y en ese decir se pierde toda transparencia de verdad o intención de revelación, podríamos comenzar a vislumbrar el punto que nos quiere hacer ver Blanchot, esto es, la evanescencia de la subjetividad de quien escribe ¿Cómo y por qué ocurre?

“L’écrivain ne peut pas séjourner auprès de l’oeuvre : il ne peut que l’écrire, il peut, lorsqu’elle est écrite, seulement en discerner l’approche dans l’abrupt *Noli me legere* qui l’éloigne lui-même, qui l’écarte ou qui l’oblige à faire retour à cet “écart” où il est entré d’abord pour devenir l’entente de ce qu’il lui fallait écrire. De sorte que maintenant il se retrouve à nouveau le voisinage, l’intimité errante du dehors dont il n’a pu faire un séjour” (EL, 13-14)²¹⁵.

²¹⁵ “El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese “espacio” donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir. De modo

Ante el escritor la obra se vuelve ilegible en la medida en que está separado de ella y es esta imposibilidad de leer la propia obra, de que ésta devenga una suerte de secreto para aquel que la escribe, lo que desvela el horizonte de otro poder. Esto se debe, en primer lugar, a que la escritura concebida como espacio literario profundiza la condición de precariedad, no solo la precariedad de la escritura como tal, por cuanto opera en ella el lenguaje puro, el lenguaje esencial, soltando, como dijimos, todo afán de posesión, de designación. Tal precariedad la entendemos como extrema pasividad, en la medida en que el lenguaje opera desde la imposibilidad: la imposibilidad de desvelar la verdad en tanto que no es un lenguaje que aspire a traslucir lo verdadero ni a exponer identidades cerradas. No es el lenguaje de la definición y por esto mismo está condenado a lo incesante del decir, de ahí que Lévinas afirme que la escritura “desemboca en lo impensable”²¹⁶. En segundo lugar, esta precariedad también se manifiesta en relación con el tiempo de la escritura, que es diferente al tiempo ordinario. Este tiempo no es el de la sucesión lineal, el de la proyección humana, sino un tiempo en el que pasado y futuro pierden su sentido al no poder ser vinculados a un proyecto. Sería, pues, un presente puro²¹⁷ que arrastra al escritor a

que ahora vuelve a encontrarse como al comienzo de su tarea, reencuentra la vecindad, la intimidad errante del afuera donde no pudo instalarse” (trad. cast., p. 18).

²¹⁶ Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, p. 39.

²¹⁷ “Temps, temps: les pas au-delà qui ne s’accompli pas dans le temps conduirait hors du temps, sans que ce dehors fût intemporel, mais là où le temps tomberait, chute fragile, selon ce “hors de temps dans le temps” vers lequel écrire nous attirerait, s’il nous était permis, disparus de nous, d’écrire sous les secret de la

continuar trazando un camino con palabras que son su propia borradura: “C’est une des mystérieuses exigences du pouvoir poétique. Le poète naît par le poème qu’il a crée; il est second au regard de ce qu’il fait” (LPF, 104)²¹⁸. Pero nace, insistimos en ello, en la soledad originada por un estado en el que el escritor ha dejado de ser sujeto, pues su hacer permanece entreverado a la pasividad, a la incertidumbre y al desconocimiento. Así nos dice Rilke que “el camino al verdadero valor de toda obra pasa por la soledad”²¹⁹, una soledad que alcanza al escritor que, en el devenir de la obra, desaparece en medio del mundo de la imagen que, como un paria, habita:

“El escritor más lúcido se encuentra a sí mismo en el mundo embrujado de sus imágenes. Habla como si se moviera en un mundo de sombras —por enigmas, por alusiones, por sugestión, con equívocos—, como si le faltara fuerza de levantar las realidades, como si no pudiera ir hacia ellas sin vacilar, como si, exagüe y torpe, se comprometiera siempre más allá de sus decisiones, como si volcara

peur ancienne” (LPA, 8)²¹⁷. [“Tiempo, tiempo: el paso (no) más allá que no se cumple en el tiempo conduciría fuera del tiempo sin que dicho afuera fuese intemporal, sino allí donde el tiempo caería, frágil caída, según aquel “fuera de tiempo en el tiempo” hacia el cual el escribir nos atraería, si nos estuviese permitido, tras desaparecer de nosotros mismos, escribir bajo el secreto del antiguo miedo” (trad. cast., p. 29)].

²¹⁸ “Es una de las misteriosas exigencias del poder poético. El poeta nace por el poema que crea; es segundo en relación con lo que hace” (trad. cast., p. 96).

²¹⁹ Rainer M. Rilke, *Diarios de juventud*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 54.

la mitad del agua que nos trae. El más prevenido, el más lúcido, hace sin embargo el loco”²²⁰.

1.5. LA INSPIRACIÓN, EL MISTERIO

Podríamos, sin embargo, hablar de la inspiración del creador como estado decisivo de quien escribe y gracias al cual, después de todo, se escribe la obra. Es decir, la inspiración como don en espera de una ejecución voluntariosa que le dé un lugar, pero Blanchot nos dirá que la “*l’inspiration* ne signifie rien d’autre que l’antériorité du poème par rapport au poète. (...) est le don de l’existence à quelqu’un qui n’existe pas encore” (LPF, 104)²²¹. La inspiración, sería, pues, el salto completamente desinteresado en el que ya no es posible elegir, imposibilidad propiciada por la exigencia de la obra. Blanchot cita a Hugo von Hoffmannsthal en el intento de explicar lo que sería la inspiración en la experiencia de la escritura:

“...Ce n’est pas que le poète pensé sans cesse à toutes les choses du monde, elles pensent à lui. Elles sont en lui, le dominant. Mêmes ses heures arides, ses dépressions, ses désarrois sont des états impersonnels, ils correspondent aux sursauts du sismographe” (*apud* EL, 240)²²².

²²⁰ Emmanuel Lévinas, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001, p. 66.

²²¹ “La inspiración no significa sino la anterioridad del poema en relación con el poema. (...). Ella es el don de la existencia a alguien que todavía no existe” (trad.cast., p. 96). El subrayado pertenece al original.

²²² No es que el poeta piense constantemente en todas las cosas del mundo, ellas piensan en él. Están en él, lo dominan. Incluso sus horas difíciles, sus depresiones,

La inspiración sería entonces un rasgo más que se inscribe en el espacio de lo interminable, de aquello que no parece tener fin y en cuya inagotabilidad Blanchot va a ver “la irrupción pura del origen”²²³. El origen es aquel punto en el que tiene lugar el afuera de toda palabra, es decir, no es la primera palabra del habla, sino aquello que la antecede; es, así vista, la palabra imposible que, al no poder ser dicha, genera el movimiento de un decir infinito que busca nombrarla. El escritor puede creerse en posesión de este punto, puede creer que lo domina, pero la inspiración, tal y como lo muestra Blanchot, aparece como poder, pero a condición de que quien lo acoge se vuelva débil²²⁴.

sus desconciertos, son estados impersonales, corresponden a los sobresaltos del sismógrafo” (trad. cast., p. 170). En la misma página, Blanchot cita a Keats: “Quand au caractère poétique, je pensai à cette espèce d’hommes à laquelle j’appartiens : il n’a pas de caractère... Il se réjouit aussi bien du côté sombre des choses que de leur côté brillant. Et finalement le poète est ce qu’il du mois poétique parce qu’il n’a pas d’identité. Il se remplit continuellement d’autres corps que le sien, soleil, lune, mer. Les hommes, les femmes qui sont des créatures d’impulsion, sont poétiques, ils ont un attribut immuable. Le poète n’a pas d’attribut, il n’a pas d’identité. De toutes les créatures de Dieu, il est la moins poétique” “Et Keats ajoute ceci: “si donc le poète n’a pas de moi, et si je suis poète, pour quoi s’étonner que je dise que je ne vais plus écrire” (*apud* EL, 240). “En cuanto al carácter poético, pienso en esta especie de hombres a la que pertenezco: no tiene yo, es todo y nada. No tiene carácter... se regocija tanto del aspecto oscuro de las cosas como de su aspecto brillante. Y, finalmente, el poeta es el ser menos poético porque no tiene identidad. Se llena continuamente con cuerpos distintos que el suyo, sol, luna, mar. Los hombres, las mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticas, tienen un atributo inmutable. El poeta no tiene atributo, no tiene identidad. De todas las criaturas de Dios, es la menos poética”. Y Keats agrega esto: “Por lo tanto, ¿si el poeta no tiene yo y si yo soy poeta, por qué asombrarse de que diga que no voy a escribir más?” (trad. cast., p. 170).

²²³ EL, 243.

²²⁴ EL, 242.

“Plus l’inspiration est pure, plus celui qui entre dans l’espace où elle attire, où il entend l’appel plus proche de l’origine, est démuní, comme si la richesse à laquelle il touche, cette surabondance de la source, était aussi l’extrême pauvreté, était surtout la surabondance du refus, faisait de lui celui qui ne produit pas, qui erre au sein d’un désœuvrement infini” (EL, 242)²²⁵.

Nuevamente subrayemos la pobreza de la que nos habla Blanchot a propósito de la inspiración: es, una vez más, la aparición de lo neutro, por cuanto éste aparece como la suspensión de todo poder, y, en este caso, el poder de decir y que, sin embargo, conmina a expresar aquello que posee el velo de lo desconocido. Es, desde esta perspectiva, el momento de la pobreza esencial, en la que el autor cree poder decirlo todo, pero no dice nada desde esas palabras que hablan ya desde el vacío, alejadas de la utilidad y el sentido de aquello que en subcapítulos anteriores llamamos lenguaje ordinario²²⁶.

²²⁵ “Cuanto más pura es la inspiración, más desprovisto está quién entra en el espacio al que ella lo atrae, en el que oye el llamado más cerca del origen, como si la riqueza que toca, esa superabundancia de la fuente, también fuese la extrema pobreza, fuese sobre todo la superabundancia del rechazo y lo convirtiese en quien no produce y yerra en el seno de una inacción infinita” (trad.cast., p. 172).

²²⁶ Blanchot cita a Hugo von Hoffmannsthal en *La carta de lord Chandos*. En esta carta el lord intenta explicarle a Francis Bacon el que habla del encantamiento en que han caído las palabras: “les mots isolés nageaient autour de moi ; ils se congelaient et devenaient des yeus qui se fixaient sur moi, et sur lesquels à mon tour j’étais forcé de fixer les miens, des tourbillons qui donnaient le vertige quand le regard s’y plongeait, qui tournoyaient sans arrêt et au-delà desquels il y avait le vide”. “J’ai senti à ce moment, avec une certitude qui ne laissait pas d’être douloureuse, que ni l’année prochaine, ni la suivante, ni dans aucune année de ma vie, je n’écrirai aucun livre, soit latin, soit anglais, et cela pour une raison bizarre et pénible... Je veux dire que langue dans laquelle il me serait peut-être donné, non seulement d’écrire, mais de penser, n’est ni le latin, ni l’anglais, ni l’italien,

Lo neutro tiene lugar en la medida en que el escritor se acerca a ese punto que Blanchot llama inspiración y en el que el escritor pierde todo dominio de sí mismo pues pierde el dominio de la palabra en un espacio ilimitado donde es él la pura errancia por la misma palabra errante, vacía de verdad.

1.6. ORFEO Y LA NOCHE ESENCIAL

Del movimiento de la inspiración habría que defenderse, apunta Blanchot, si se quiere hacer obra pues solo se escribe imponiendo silencio a la exaltación que es la inspiración.²²⁷ Mantenerse en ese punto sin traicionarlo, mantenerse en “la segunda noche”: ese espacio que ya no abrigaría en la seguridad de la primera noche como el revés del día. Y es que para Blanchot, como bien señala Lévinas, “la obra de arte, el

ni l’espagnol, mais une langue dont pas un mot ne m’est connu, una langue que me parlent les choses muettes et dans laquelle je devrais peut-être un jour, du fond de la tombe, me justifier devant un juge inconnu” (*apud* EL, 244-245) [“Las palabras aisladas flotaban a mi alrededor; se congelaban y se convertían en ojos que se fijaban sobre mí y, al mismo tiempo, sobre las que estaba forzado a fijar los míos, torbellinos que daban vértigo cuando la mirada se sumergía en ellos, que giraban si detenerse y más allá de los cuales sólo estaba el vacío (...) “Sentí, en ese momento, con una certeza que no dejaba de ser dolorosa, que ni el año próximo, ni el siguiente, ni en ningún otro año de mi vida, escribiría ningún libro, ni en latín, ni en inglés y esto ocurría por una razón extraña y penosa... quiero decir que la lengua en la que tal vez me sería dado no sólo escribir, sino pensar, no es ni latín, ni inglés, ni italiano, ni español, sino una lengua de la que no conozco una palabra, una lengua que me habla las palabras mudas y con la que un día debiera tal vez, desde el fondo de la tumba, justificarme ante un juez desconocido” (trad. cast., pp. 172-173)].

²²⁷ EL, 245.

poema, se sitúa fuera del reino del día”²²⁸. Precisamente por esto, para nuestro autor, Eurídice desvanecida representa aquel instante de doble oscuridad que entraña la obra como experiencia del límite:

“Que cette démarche soit logiquement erronée, ne signifie rien, car c’est précisément la nécessité de cette erreur, ce fait qu’elle est apparemment sans issue et qu’elle n’en est pas moins exigence extrême, c’est ce caractère d’exigence sans issue qui oblige l’artiste à ne pas s’en détourner et à en soutenir mystérieusement la démesure” (EL, 249)²²⁹.

Errar en la segunda noche: y es que el día, como ese acontecimiento sostenido que contiene el trabajo y la acción, el quehacer infatigable del construir del mundo, supone e implica lo que Blanchot llama la “primera noche”. Pero el día puede manifestarse de diversas maneras con respecto a ella. Puede ésta ser acogida como esa línea que no debe traspasarse, esto es, la noche como frontera y límite. También puede ella profundizar la luz y al rendimiento de una extendida universalidad, raptando así la oscuridad de la noche poniéndola al servicio de la transparencia que habla de comienzo y fin. Así habla la razón, desde la victoria de su luz fascinadora, diluye las

²²⁸ Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, p. 32.

²²⁹ “Que esta marcha sea lógicamente errónea no significa nada, porque la necesidad de este error, el hecho de que ella es aparentemente sin salida y que no es menos exigencia extrema, ese carácter de exigencia sin salida es el que obliga al artista a no desviarse de ella y a soportar misteriosamente la desmesura” (trad. cast., p. 176).

sombras²³⁰. Pero también puede ocurrir que el día ya no disipe la oscuridad, sino que busque recobrarla en tanto se la apropia. En todos estos casos la noche aparece perteneciendo todavía a la ley de la claridad: “Le jour est alors le tout du jour et de la nuit, la grande promesse du mouvement dialectique” (EL, 222)²³¹.

En esa noche también dormimos: ¿Acaso ese dormir impone la pausa y el silencio de la separación del mundo como acción y verdad? Nos dice Blanchot que ese intervalo necesario permanece como otro afán del día. Nos entregamos al dormir “mais comme le maître se confie à l’esclave qui le sert” (EL, 361)²³². De modo que es nuestra todavía la capacidad de alejarnos del espacio incansable en su dinamismo, en este alejamiento se afirma nuestro dominio, como si la luz, la vigilancia, ese ojo que quiere ver y transformar, siguiera atento aun en el sueño, por ser éste una exigencia más del día. En el dormir que sirve al imperio de lo que brilla se sigue respirando; la actividad continúa siendo desarrollo. Así es como dormir hace de la noche una posibilidad siendo en este sentido un acto de fidelidad y unión. Se ahonda porque se reafirma la

²³⁰ Nos parece conveniente a propósito de esto citar a Hegel cuando en el prólogo de la *Fenomenología del Espíritu* señala: “Es ella [la razón] la que hace de lo verdadero un resultado, a la vez que supera esta contraposición entre lo verdadero y su devenir (...)”. En esa misma página, continúa: “Lo que se ha dicho podría expresarse también diciendo que la razón es el **obrar con arreglo a un fin**” (G.W.F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 17).

²³¹ “El día es entonces el todo del día y la noche, la gran promesa del movimiento dialéctico” (trad. cast., p. 157).

²³² “Pero como el dueño se confía al esclavo que le sirve” (trad. cast., p. 253).

inmensidad de ese mundo que también es delimitación. Hay entonces un centro en el que apoyarse y descansar; hay una amorosa intimidad que cobija y nos anuda al mundo, allí, dice Blanchot, mi residencia es mi ser.

Tranquilizadora posesión, la vigilancia también aparece conservada en nuestros ojos cerrados que se confían, seguros, a la permanencia del mundo: establecimiento y restablecimiento; afirmación:

“S’étonner qu’au sortir du sommeil tout se retrouve, c’est oublier que rien n’est plus sûr que le sommeil, que le sens du sommeil, c’est précisément d’être l’existence vigilante se ramassant sur la certitude, rapportant toutes les possibilités errantes à la fixité d’un principe et se rassasiant de cette certitude, de telle sorte qu’au matin le nouveau puisse l’accueillir, qu’un nouveau jour puisse commencer” (EL, 364)²³³.

Y, no obstante, en el dormir no todo es ganancia. Soñamos el “sueño nocturno”; ese sueño que se despoja de la cadena de intenciones que rigen nuestro estar en el mundo, como si el yo que duerme no fuese aquel que sueña, extraviada la “verdad personal” una noche *otra* aparece cerca del primer sentido que prolonga la marcha del mundo y lo borra en el presentimiento de lo irrealizado donde no hay ningún punto de partida, ninguna revelación primera, ninguna soberbia

²³³ “Asombrarse de volver a encontrar todo al despertar, es olvidar que nada es más seguro que dormir, que el sentido del dormir es ser precisamente la existencia vigilante centrándose sobre la certeza, remitiendo todas las posibilidades errantes a la fijeza de un principio y saciándose de esa certeza, de tal modo que a la mañana lo nuevo pueda acogerla, que un nuevo día pueda comenzar” (trad. cast., p. 255).

estancia. Fernando Pessoa tal vez nos aproxime a esto en el fragmento 58 del *Libro del Desosiego*:

“No duermo. Entresueño. Tengo vestigios en la conciencia. Pesa en mí el sueño sin que la conciencia pese...No soy. (...) Hay un paisaje de ruido alto y torvo más allá de que me desconozco (...)”²³⁴.

Este “sueño nocturno” nos remite, pues, a la “otra noche”. Ya no a aquella confinada a la servidumbre del día como reino de la posibilidad, sino a la oscuridad improductiva, ésa que en la medida en que se aproxima nos desposee de nosotros mismos; esa noche que es ceguera y distancia infinita quizá exija un sacrificio:

“Le risque de se livrer à l’inessentiel est lui-même essentiel. Le fuir, c’est l’attacher à ses pas, il est alors l’ombre qui toujours vous suit et toujours vous précède. Le rechercher pour une décision méthodique, c’est aussi le méconnaître. L’ignorer rend la vie plus légère et les tâches plus sûres, mais dans l’ignorance il est encore dissimulé, l’oubli est la profondeur de son souvenir. Et qui le pressent, ne peut plus se dérober. Qui s’en est approché, même s’il a reconnu en lui le risque de l’inessentiel, voit dans cette approche l’essentiel, lui sacrifie toute la vérité, tout le sérieux auxquels pourtant il se sent lié” (EL, 225)²³⁵.

²³⁴ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 71.

²³⁵ “El riesgo de entregarse a lo inesencial. Huirle es atarlo a nuestros pasos, entonces es la sombra que siempre nos sigue y que siempre nos precede. Buscarlo por una decisión metódica también es desconocerlo. Ignorarlo hace la vida más ligera y las tareas más seguras, pero en la ignorancia todavía está disimulado, el

Es de este extraño movimiento, nos dice nuestro autor, del que nos habla el Mito de Orfeo.

Cuenta Ovidio en el Libro X de *Las Metamorfosis*,²³⁶ que Eurídice, esposa de Orfeo, es mordida por una serpiente, razón por la cual, antes de tiempo, joven, Eurídice muere y va al Hades. El poeta logra descender a los abismos para recuperar de la muerte a su compañera. Allí solicita que sea devuelta a la vida. Los guardianes, absortos por su canto, ceden al ruego de Orfeo y consienten el retorno de Eurídice si cumple con una condición: No volver la mirada a la amada mientras recorren el camino hacia el mundo de los vivos, pero —nos sigue relatando Ovidio—:

“No estaban lejos de la superficie de la tierra, cuando temiendo que se le escapara y ávido de verla, su amante esposo vuelve sus ojos. Inmediatamente ella resbala hacia atrás, alargando los brazos, luchando por asirse y ser acogida, la infeliz no acoge sino al aire impalpable. Al morir por segunda vez, no se queja de su esposo (¿de qué podía quejarse sino de ser amada?). Le dirige el postrer adiós, que ya no llega apenas a sus oídos y vuelve a rodar al abismo de donde salía”²³⁷.

olvido es la profundidad de su recuerdo. Y quien lo presiente ya no puede sustraerse. Quien se acercó aun si reconoció en él el riesgo inesencial, ve en esta cercanía lo esencial, le sacrifica toda la verdad y toda la seriedad a las que, no obstante, se siente ligado” (trad. cast., p. 160).

²³⁶ Ovidio, *Las Metamorfosis*, Porrúa, Buenos Aires, 1994, pp. 137-138.

²³⁷ Ovidio, *Las Metamorfosis*, p. 138.

Extraña condición la exigida para recuperar a Eurídice: Orfeo no debe volverse para verla mientras transitan de regreso de la noche del Hades. Pero Orfeo, impaciente, olvida la exigencia y vuelve su mirada. Y este giro, esta transgresión de la mirada, la veda inmediatamente: “se hace humo”, podríamos también decir que Eurídice en esa noche, tras la mirada de Orfeo, deviene “enigma”²³⁸.

Para Blanchot, la mirada órfica, sostenida en ese movimiento de una transgresión irresistible constituye el poder del arte. Momento anónimo en que la mirada cautiva del olvido inaugura un espacio que profundiza el abismo. Aquí la mirada ya no parece atender a la exigencia de la delimitación del mundo. Aunque Orfeo *quiera* recobrar a Eurídice y quitar el velo de ese punto esencial de la primera noche, tropieza con la invisibilidad —el “*noli me legere*”— que ahonda en una distancia infinita que ya no ilumina sino que disimula, “[regard] qui perd ce qu’il saisit” (LEI, 274)²³⁹.

²³⁸ Pero el enigma aquí ya no visto como aquella palabra cruel del dios Apolo en la antigua Grecia que, sirviéndose de la palabra ambigua, reafirmaba su poder sobre los mortales. Sin embargo, resulta interesante el señalamiento que hace Giorgio Colli en su libro *La Sabiduría Griega* en el que nos comenta que la palabra del oráculo necesitaba de un intérprete, esto es, “de un individuo que la examine con sobriedad, la compare con otras palabras y la convierta en discurso articulado, significativo, iluminador. Así nace la razón, que empieza por presentarse en expresiones tremendamente densas, enigmáticas, todavía estrechamente vinculadas a su matriz divina” (*La Sabiduría Griega*, Trotta, Madrid, 2008, p. 29).

²³⁹ “Mirada que pierde lo que aprehende” (trad. cast., p. 302).

Punto inalcanzable que aparece como acontecimiento en la “segunda noche”; ese espacio que ya no nos abriga en la seguridad de la primera noche como el revés del día. Esta oscuridad otra, es, dice nuestro autor, “nuit sans vérité, qui cependant ne ment pas” (EL, 216)²⁴⁰. Eurídice desvanecida aparece entonces como aquel instante de doble oscuridad que entraña la obra como experiencia del límite: experiencia desmesurada de la profundidad.

El artista, al penetrar esa noche en la que el todo se rinde, incluso la propia paciencia, padece la desposesión de sí. Movimiento de lo irresistible por la docilidad con que, impotente, el poeta (el artista) se entrega a un poder otro, que él mismo no es capaz de contener. Es tal su pasividad que, aun cuando haya asumido el riesgo de descender al Infierno —de entregarse a la experiencia de la noche—, no puede ni siquiera demorar la impaciencia, traicionando así la ley misma de la obra, constituyéndola en *des-obra* y justamente por esto, nos dice Blanchot, Orfeo no está menos muerto que Eurídice:

“Par Orphée, il nous est rappelé que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d’un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et, à la fin, périr, car il ne parle que lorsque l’approche anticipée de la mort, la séparation devancée, l’adieu donné par avance effacent en lui la fausse certitude

²⁴⁰ “Noche sin verdad que, sin embargo, no miente” (trad. cast., p. 154).

de l'être, dissipent les sécurités protectrices, le livrent à une insécurité illimitée" (EL, 206)²⁴¹.

Movimiento de contradicciones manifiesta, para Blanchot, lo auténtico de la palabra poética, desde donde debe realizarse la transgresión de aquella exigencia impuesta a Orfeo de no mirar a Eurídice para justamente dar el paso (no) más allá que le quita toda garantía a la obra misma, como si, en ese movimiento de desaparición, la obra también perdiera su importancia fundamental.

Momento de libertad, donde se teje la inspiración vinculada al puro deseo. El deseo ya no como actividad contemporánea de la intención y el proyecto, vale decir, de la carencia, de llenar algún espacio, de darle significado y forma, sino deseo puro por despreocupado. Despreocupación como olvido, como la ligereza que se despliega y en la que toda urgencia se disipa. Dramático acaecimiento que, sin embargo, no se sabe como drama, sino en la dicha de una mirada inaugural teñida de imposibilidad. Asombro.

Solo en esta experiencia de la noche que no guarda ningún amparo, solo en ese riesgo sin tiempo, tiene lugar la escritura. Debe transitarse entonces aquel espacio abierto, donde solo puede tener lugar

²⁴¹ "Orfeo nos recuerda que hablar poéticamente y desaparecer pertenecen a la profundidad del mismo movimiento, que quien canta debe jugarse entero y perecer al fin, porque habla sólo cuando la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada, el adiós dado de antemano, borran la falsa certeza del ser, disipan las seguridades protectoras, lo entregan a la inseguridad ilimitada" (trad. cast., p. 146).

la palabra incesante; la escritura siendo el espacio donde el yo no encuentra el fundamento, sino el puro humo del rostro velado; la verdad diferida: “L’écriture: une flèche visant le vide” (LPA, 169)²⁴².

1.7. VOCACIÓN Y VOLUNTAD: VIRGINIA WOOLF Y PAUL CLAUDEL

Analicemos y comentemos en lo sucesivo algunos ensayos de Blanchot que versan sobre ese dominio de la obra en el que el escritor pierde todo poder. Tal pérdida de poder no podemos decir que sea definitiva en tanto dure la hechura de la obra, sino que parece manifestarse a intervalos, como una llamarada intermitente, cuyo dinamismo y cercanía no podemos medir, ni descifrar y mucho menos anticipar. La debilidad del sujeto frente a —o más bien inmerso— en ese oleaje de la escritura se muestra hasta cierto punto avasalladora y puede presentarse de muy distintos modos en aquel que está sometido a la exigencia de la obra. Así, vemos que en el ensayo llamado “Fracaso del demonio: la vocación”²⁴³, Blanchot hace un recorrido tomando como referencia algunos textos del diario de Virginia Woolf y a través del cual nos muestra esa relación de lucha de la escritora con su *daimon*.

Sin dejar de ahondar en la complejidad de esta relación, Blanchot intenta describir cómo, en el caso de Woolf, tal relación se

²⁴² “La escritura como flecha que apunta hacia el vacío” (trad. cast., p. 155).

²⁴³ LPV, 126.

constituye desde cierto tormento que trueca, de pronto, según sus propias palabras, en dicha, para de nuevo cambiar y tomar la forma de la desesperación. Un proceso que, por cierto, advertimos también en Mallarmé. ¿Cómo es que su vocación de escribir toma todas estas formas, llevándola a la angustia, a la alegría, pero también al agotamiento por no querer renunciar a un recorrido que la atrae pero que también la expulsa? Blanchot describe esta extraña naturaleza del *daimon*: “Celui qui nous trompe nous préserve, mais en nous rendant infidèles à nous-mêmes (...)” (LPV, 64)²⁴⁴.

El diario da cuenta de una desesperada lucha por protegerse del *daimon*, cuya condición es la de aparecer siempre como un señuelo al que es difícil negarse. Una suerte de fascinación híbrida, pues no es solo la maravilla de quien se deja arrastrar por una exigencia, sino también cierto pavor de no poder sostenerse en el enigmático llamado de la obra. Virginia Woolf cede, así, a esta llamada con toda la inseguridad de un principiante que ya sabe que, aunque haya emprendido el camino muchas veces, el sendero nunca es el mismo: la escritura como experiencia siempre primera y para la cual, en este sentido, no hay fórmula que permita anticiparse; como un itinerario que va hilando su cartografía en la medida en que ocurre (decimos *ocurre* en lugar de *avanza*). Acaso este recorrido siempre primero, originario, implique

²⁴⁴ “El que nos engaña nos preserva, pero siempre tornándonos infieles a nosotros mismos (...)” (trad. cast., p. 126).

necesariamente esa vulnerabilidad esencial con la que convive la escritora inglesa.

Y es que en el diario, dice Blanchot, vemos cómo la autora nos hace testigos de una inseguridad que se expresa en su extrema sensibilidad a la crítica. Espera que sus amigos den su veredicto sobre un libro recién acabado. Si es bueno, se alegra, pero al cabo de cierto tiempo de nuevo descreo de su calidad:

“Ces manières d’être faible lui permettent seulement de laisser un peu loin d’elle une faiblesse plus essentielle, une insécurité à laquelle elle n’échappe pas. Cette faiblesse est dans son talent même. “Peut-être ne suis-je pas sûre de mes dons”. On admirera qu’elle puisse douter d’elle, ayant déjà publié ses livres les plus importants (Mrs. Dalloway, La Promenade au phare, Les Vagues). Mais qu’on se souvienne de Goethe qui, à quarante ans, écrivain fameux, se trouve tout à coup sur les routes d’Italie, se demandant s’il n’est pas peintre ou naturaliste, plutôt que poète. Virginia Woolf sait sûrement que l’artiste le plus doué, chaque fois qu’il s’engage dans une nouvelle œuvre, est en défaut et comme privé de lui-même” (*apud* LPV, 64)²⁴⁵.

²⁴⁵ “Estas formas de ser débil solo le permiten apartar de ella una debilidad más esencial, una inseguridad a la que no escapa. Dicha debilidad es su talento mismo. ‘Quizá no esté yo segura de mis dotes’. Admiraremos que pueda dudar de sí misma, habiendo publicado ya sus libros más importantes (*la Señora Dalloway, Al Faro, Las olas*). [...] Virginia Woolf sabe con certeza que al artista más dotado, cada vez que emprende una nueva obra, le falta algo y está como privado de sí mismo” (trad. cast., p. 127).

Pero, para Blanchot, esta inseguridad de Virginia Woolf y que vemos también en otros escritores al abordar la obra²⁴⁶, no es quizá lo esencial en ese movimiento pues pareciera que en ella la obra misma fuese la que tornase necesaria cierta debilidad, esto es, el abandono de sus recursos de vida:

“Je veux m’obliger à regarder en face la certitude qu’il n’y a rien, rien pour aucun de nous. Travailler, lire, écrire ne sont que des déguisements ; de même, les relations avec les gens. Oui, même avoir des enfants ne servirait à rien” (*apud* LPV, 128)²⁴⁷.

²⁴⁶ Blanchot en el mismo párrafo añade: “Le sûr et fort Claudel, ayant terminé *L’Otage*, écrit à Gide : “L’expérience passée ne sert à rien ; chaque nouvelle œuvre pose des problèmes nouveaux, devant lesquels on sent toutes les incertitudes et toutes les angoisses d’un débutant, avec en plus certaines facilités traîtresses qu’il faut brutalement maîtriser” [“El firme y fuerte Claudel, tras terminar *El Rehén*, escribe a Gide: ‘La experiencia pasada no sirve de nada: cada obra nueva plantea problemas nuevos, ante los cuales uno experimenta todas las incertidumbres y todas las angustias de un debutante con, además, algunas facilidades traicioneras que hay que dominar brutalmente” (trad. cast., p. 128)]. Y en el pie de página leemos: “Commençant un nouveau roman. Julien Green note dans son journal (*Le Bel Aujourd’hui*) : L’expérience n’y fait rien, n’apporte rien, ne donne aucune facilité... Vouloir écrire et ne le pouvoir, comme ce matin, est pour moi une sorte de tragédie. La force est là, mais elle n’est pas libre, pour des raisons que j’ignore” [“Al empezar una nueva novela, Julien Green anota en su diario (*Le bel aujourd’hui*): “La experiencia no sirve de nada, no da ninguna facilidad... Querer escribir y no poder hacerlo, como esta mañana. Es para mí una especie de tragedia. La fuerza está ahí, pero por razones que ignoro, no es libre” (trad. cast., p. 128)].

²⁴⁷ “Quiero obligarme a mirar de frente la certeza de que no hay nada, nada para ninguno de nosotros. Trabajar, leer, escribir, no son más que disfraces; lo mismo que las relaciones con los demás. Sí, incluso no tener hijos no serviría de nada” (trad. cast., p. 128).

Virginia Woolf sabe que le es preciso encontrar el vacío, no tener referencias para, a partir de ahí, poder contemplar la sencillez de lo que aparece como real. ¿Qué serán estas apariciones que le dan a Virginia “el momento puro”, “el instante que centellea”, aquellas discontinuas fases de brillo que ella llama: “momentos de ser”?²⁴⁸:

“C’est cette expérience qui m’a rendue consciente de ce que j’appelle la *réalité*, c’est-à-dire une chose que je vois devant moi, quelque chose d’abstrait, mais qui est incorporé cependant aux landes, au ciel ; à côté de quoi rien ne compte; en quoi je trouverai mon repos et continuerai d’exister. C’est ce que j’appelle la “réalité”. Et parfois je me dis que c’est la chose qui m’est le plus nécessaire et que je ne cesse de chercher” (*apud* LPV, 65)²⁴⁹.

Lo que llama “realidad” son, entonces, figuraciones abstractas que logra separar de lo que habitualmente llamamos “lo real” y que aparecen inmersas en un entramado complejo de relaciones. Tal claridad con que expresa semejante certidumbre no es, como pudiera parecer, liberadora. La escritora sabe que en esa inseguridad del instante en que aparece la realidad se da su escritura, y justamente aquí es donde estriba el peligro, el riesgo de su impotencia en la que debe sostenerse,

²⁴⁸ LPV, 31.

²⁴⁹ “Esta experiencia es la que ha hecho que fuese consciente de lo que denomino *la realidad*, es decir, una cosa que veo ante mí, algo abstracto, pero que sin embargo está incorporado a las landas, al cielo; al lado de lo cual nada cuenta; en lo cual hallaré mi reposo y seguiré existiendo. Es lo que denomino “la realidad”. Y a veces me digo que es la cosa que me resulta necesaria y que no dejo de buscar” (trad. cast., p. 130).

no para salir indemne, sino para cumplir con esa vocación suya, que la somete a la dicha pero también a la angustia del desconocimiento, el de *las landas* infinitas y un *cielo* abierto.

Apunta Blanchot que de esta suprema debilidad parte su fuerza, como si, cuando aparece aquel “todo ha desaparecido” que vimos en *L'Espace Littéraire*, se revelase un poder completamente diferente a lo que llamamos normalmente poder. Mantenerse en esa extrema debilidad da cuenta de un poder que no admite medida, ni cálculos. A veces logra sostenerse en ese instante de dispersión para darle forma al libro, pero otras veces no le es posible sortear estos “momentos de ser”.

¿Atendió Virginia Woolf a su vocación? La vocación como idea a una fidelidad es, dice nuestro autor, la más perversa a la que un artista libre puede confiarse pues esta relación es, no pocas veces, problemática y perturbadora en la medida en que aparece como una sombra (siempre anterior) de la que huye, pero que también quiere alcanzar y realizar:

“Le côté perfide de la vocation, c’est qu’elle est loin d’aller nécessairement dans le sens des aptitudes, puisqu’elle peut exiger au contraire un renoncement aux talents naturels, ainsi que nous le montrent tant d’artistes d’abord faciles, devenus ce qu’ils sont en cessant d’être eux-mêmes, ingrats alors envers leurs dons spontanés, (...). La vocation a ceci de pervers qu’elle suppose une exigence exclusive, un mouvement vers une figure toujours plus déterminée, le choix, parmi beaucoup de possibles, d’un seul qui, même restant énigmatique, s’affirme comme essentiel et tel qu’on ne peut s’en écarter

sans la certitude — impérieuse, indéchiffrable —
d'une erreur" (*apud* LPV, 67)²⁵⁰.

La vocación puede entonces implicar una contradicción con la que el artista debe lidiar: no decide tener o no tener la vocación, pero consagrarse a ella puede que suponga una decisión que no está dada nunca de un modo definitivo, pues supone su propio cuestionamiento, la duda que doblega la propia seguridad. Virginia Woolf, tal y como lo muestra Blanchot, luchó durante toda su vida con esta inseguridad fundamental; quiso doblegarse a ella repetidas veces, pero en ese abandono encontró tanto la dicha como la angustia. La muerte voluntaria de la escritora inglesa llevada a cabo mientras escribía su novela *Entreactos*, puede dar cuenta de ese abandono total cuando la literatura ya no es protección ni salvaguarda. Su obra la dejó en su soledad y su terror, no pudiendo mantenerse en este otro vacío árido de aquella realidad abstracta que, sin embargo, contenía el destello que la llevaba a escribir. Por eso, es pertinente preguntarnos ¿Hasta qué punto podría servir la voluntad del ser humano que, acogido por la vocación, se relaciona con una perturbadora falta de límites?

²⁵⁰ “El lado perverso de la vocación es que está lejos de ir necesariamente del lado de las aptitudes, puesto que puede exigir, por el contrario, renunciar a los talentos naturales tal y como nos lo muestran tantos artistas primero fáciles, convertidos en lo que son al dejar de ser ellos mismos, ingratos entonces para con sus dotes espontáneas. (...) La vocación tiene esto de perverso: que implica una exigencia exclusiva, un movimiento hacia una imagen siempre más determinada, la elección, entre muchos posibles, de uno solo que, aunque siga siendo enigmático, se afirma como esencial y tal que uno no puede apartarse del mismo sin la certeza —imperiosa, indescifrable— de un error” (trad. cast., p. 132).

En el ensayo “Claudel y el infinito” podríamos encontrar la respuesta a esta pregunta. Blanchot ve en la figura de Paul Claudel a alguien profundamente moderno, confiado al poder de una voluntad realizadora que es pura afirmación. Aquí, la lucha a la que aludimos en las páginas anteriores a propósito de Virginia Woolf, aparece por el temor a ser vencido. El horror de Claudel es fracasar, pues “tener éxito es la ley de su ser y el signo de la plenitud de su afirmación”:

“Il n’est ni l’homme de la Renaissance, heureux d’être un moi éclatant et passager, encore moins le romantique qui se contente de désirer en vain et d’aspirer sans fruit. Il est l’homme moderne, celui qui n’est sûr que de ce qu’il touche, ne s’occupe pas de soi, mais de ce qu’il fait, ne veut pas de rêves, mais des résultats, pour qui rien ne compte que l’œuvre et la plénitude décisive de l’œuvre” (*apud* LPV, 44)²⁵¹.

El autor francés trabaja sin descanso para abreviar ese sendero inescrutable de la creación y así evitar el punto en el que su yo se desajusta. Por lo tanto, todas sus energías están orientadas a mostrar el dominio sobre la dispersión arriesgada de su oficio de poeta. Cabría, sin embargo, preguntarse si esa obstinación que no le destruye realmente lo preserva del extravío; si en esa imagen de ser humano casi heroico

²⁵¹ “No es ni el hombre del renacimiento, dichoso de ser un yo deslumbrante y pasajero, y menos todavía el romántico que se contenta con desear en vano y con anhelar sin resultado. Él es el hombre moderno, aquel que no está seguro más que de lo que toca, que no se ocupa de sí mismo sino de lo que hace, que no quiere sueños sino resultados, para el que no cuenta nada más que la obra y la plenitud decisiva de la obra” (trad. cast., p. 92).

no está ya la fisura propia del naufragio. Para Blanchot, Claudel no se mira a sí mismo sufrir, pues en esa mirada encuentra la conciencia del horror, de ahí que sea capaz de separarse de sí mismo, de echar mano de sus multitudes interiores para ganar altura y no hundirse en la visión del vacío y la “visibilidad de la nada”. Conoce, por lo tanto, el poder destructivo de una conciencia martirizante a través de la cual encontraría su propia ruina. De modo que, en lugar de mostrar sus padecimientos, los lleva consigo como el fardo del que no se deshará, no porque busque un atajo, sino porque sostener el peso de ese fardo le asegura quizá un centro que lo soporta. Para él:

“La nature doit être laissée à son travail ou aidée seulement par cet autre travail naturel qu’est l’œuvre poétique où toujours se rencontrent, comme des figures différentes qui se suscitent, se provoquent et se heurtent, les diverses formes en lutte de son vaste Moi partagé, dont il ne veut rien soustraire, ni rien refuser” (*apud* LPV, 44)²⁵².

Claudel se opone con una fuerza desmedida a la intranquilidad de lo que deviene ilimitado. Si se opone es porque ha conocido este exceso que deviene incertidumbre; sabe de la desorientación y disolución que suscita la entrega del yo a ese tiempo que rehúye del pasado, futuro y del presente mismo, de ahí que pretenda siempre

²⁵² “Hay que dejar que la naturaleza haga su trabajo o que solo la ayude ese otro trabajo natural que es la obra poética donde siempre se encuentran, como figuras diferentes que se suscitan, se provocan y chocan entre sí, las distintas formas de lucha de su vasto yo dividido, del cual no quiere sustraer nada ni rechazar nada” (trad. cast., p. 94).

limitar el espacio abierto que anheló, no sin angustia, la propia Virginia Woolf. Así, el escritor se ahonda en el aquí limitado: el objeto en su sencillez y en su ahora; presente determinado que lo salva: “L’infini est partout pour l’esprit la même abomination et le même scandale”. “Soyez béni, mon Dieu,... qui avez fait de moi un être fini... Vous avez placé en moi le rapport et la proportion une fois pour toutes”. (...) “Tout ce qui est démesuré est destructeur”. Así, el fin de la poesía va a ser: “plonger au fond de l’infini pour trouver du nouveau, mais plonger au fond du défini pour y trouver de l’inépuisable” (*apud* LPV, 47)²⁵³.

Blanchot verá, a lo largo de la obra de Claudel, el proceso interior por el que pasa el escritor en la experiencia de la escritura. En un primer momento, Claudel rechaza la oscuridad del desconocimiento y la incertidumbre. Se retira siempre de inmediato a la experiencia de la claridad para mantener el dominio y seguir amparado en un yo soberano. Sin embargo, en “Conocimiento del Este” no tendrá otro remedio que ir hasta estas regiones opacas que, a juicio de Blanchot, van marcando las etapas a través de las cuales vive el exilio²⁵⁴. Aun así,

²⁵³ “El infinito es por doquier, para el espíritu, la misma abominación y el mismo escándalo”. “Bendito seas, Dios mío..., que has hecho de mí un ser finito... has colocado en mi relación y la proporción de una vez por todas”. “Todo lo desmedido es destructor” (...) “zambullirse hasta el fondo de lo definido para encontrar allí lo inagotable” (trad. cast., p. 97).

²⁵⁴ “Emporté, culbuté dans le croulement et le tohu-bohu de la Mer incompréhensible, perdu dans le clapotement de l’Abîme, l’homme mortel de tout son poids cherche quoi que ce soit de solide à se prendre”. “Il n’y a point autour de moi de solidité, je suis situé dans le chaos, je suis perdu à l’intérieur de la Mort...” (*apud* LPV, 47) [Arrastrado, volteado en medio del derrumbamiento y del barullo del Mar incomprensible, perdido en el chapoteo del Abismo, el

la prosa de Claudel continúa sosteniéndose en una objetividad que podría muy bien confundirnos, haciéndonos creer que no solamente no hay crisis, sino que, de haberla, la domina sin dificultad. Pero el autor fracasa visiblemente cuando decide acabar con su carrera y se encuentra con una negativa con la que no puede lidiar y de la que no puede deshacerse. Comprende, así, que en realidad no ha llegado al fondo de todo el recorrido y es de esta manera como Claudel conoce el desamparo de no tener más el dominio: “connaissance amère de l’impuissance, de ce néant auquel il est mal préparé” (LPV, 102)²⁵⁵.

Estas tinieblas no son todavía aquellas que lo hacen dar un giro a pesar de sí. Habrá que esperar para que en su propia obra, el autor, ya sin remordimientos y asumiendo un inesperado júbilo, entregue al personaje a la pasión de una mujer prohibida. Cita Blanchot: “He poseído la prohibición” y señala que es este el punto donde la poesía comienza, pues vuelve a su fuente, yendo hacia el espacio abierto y vacío. Pero es en los siguientes versos en los que Blanchot verá el giro definitivo hacia aquella profundidad que es la de la poesía; aquella que, como vimos en páginas anteriores, carece de respuestas y que es la

hombre mortal, con todo su peso, busca cualquier cosa sólida para agarrarse a ella. Alrededor mío, no hay solidez, estoy situado en el caos, estoy perdido en el interior de la Muerte... He perdido mi proporción, viajo a través de lo indiferente. Estoy a merced de las elaciones de la profundidad y el Viento, la fuerza del Vacío” (trad. cast., p. 98)].

²⁵⁵ “amargo conocimiento de la impotencia, de esa nada para la cual está mal preparado” (trad. cast., p. 99).

palabra por venir, que, no obstante, no tiene ninguna promesa que cumplir:

“O mon amie ! ô Muse dans le vent de la mer ! ô
Idée chevelue à la proue ! ô grief ! ô revendication !
Erato ! Tu me regardes, et je lis une résolution dans
tes yeux ! Je lis une réponse, je lis une question dans
tes yeux ! Une réponse et une question dans tes yeux
! (*apud* LPV, 48)²⁵⁶.

Pasarán años, según Blanchot, en los que el escritor francés se sostendrá en esta verdad que lo atormenta, pero luego nuevamente se recupera para volver a ser el hombre del deber que siempre quiso ser. ¿Pudo entonces Claudel, a través de un esfuerzo de la voluntad, liberarse de aquella desaparición que supone la palabra literaria? Parecería que no. Parecería que, siguiendo lo que nos dice Blanchot, Claudel, aun oponiéndose a través de la palabra sólida portadora de certezas, sucumbió a esa otra palabra desasosegada que no tiene resultado y que es el desierto mismo: “palabra que no es humana” en tanto que “ne vient pas à l’homme capable, mais à celui qui se voit tout à coup seul, ‘*détaché, refusé, abandonné*’” (LPV, 106)²⁵⁷. Para Blanchot,

²⁵⁶ “¡Oh, amiga mía! ¡Oh, Musa en el viento del mar! ¡Oh, idea de abundante cabellera en la proa! ¡Oh, queja! ¡Oh, reivindicación! ¡Erato! ¡Me miras, y leo una resolución en tus ojos! / ¡Leo una respuesta, leo una pregunta en tus ojos! ¡Una pregunta y una respuesta en tus ojos!” (trad. cast., p. 100).

²⁵⁷ “no viene al hombre capaz, sino al que se ve de pronto ‘*solo, desligado, rechazado, abandonado*’” (trad. cast., p. 102).

Claudiel no soporta esta otra palabra, pero la prefiere aun cuando la combate de alguna manera.

Así, pues, el llamado de la obra, ese llamado anónimo que reclama también la anonimidad del escritor, se da en la intimidad de una contradicción que se agota en la elección de uno de los términos. El “sí” y el “no”, en el caso de Claudiel, se profundiza aunque elija negarse a sucumbir ante esa otra palabra desquiciada. ¿Cómo es que a pesar de la voluntad el autor sale de sus goznes y termina atendiendo como desprevenido a ese reclamo de nadie, que lo llevará al descenso infernal de Eurídice? Nosotros no tenemos respuesta, lo que sí podemos decir es que en Virginia Woolf y Paul Claudiel se dan dos maneras, en principio muy distintas, de lidiar con el *daimon*: en la escritora inglesa hay una disposición consciente a la entrega, consciencia que sabe de antemano que semejante entrega no depende de ella, pero que, aun con la angustia que supone, ella quiere darse a la dispersión que la libera (solo) de la seguridad de su mundo, mientras que Claudiel no hace sino huir de la dispersión hacia el centro que lo soporta y lo organiza de alguna manera. Vana huida pues, como vimos, el escritor francés cederá, a pesar suyo, al enigma de la obra. Podríamos decir de Claudiel lo mismo que nos dice Blanchot sobre Hermann Broch: “ce n’est que

peu à peu et peut- être contre lui-même qu'il cède à la démesure d'une oeuvre qu'il aurait désiré gouverner pleinement" (LPV, 153)²⁵⁸.

1.8. EL PASO DEL YO AL ÉL

La escritura, desde su espacio de precariedad, como vimos, exige al escritor abandonar toda preferencia y todo rasgo subjetivo. Se escribe, así, bajo el secreto del antiguo miedo, dice textualmente Blanchot. Tal antigüedad nos remitiría a un sentido originario de la escritura, es decir, un tiempo desde el cual la escritura se inscribe como anterior a toda formulación del discurso coherente y se articularía ante todo como silencio y vacío. Lo terrorífico de esta experiencia lo encontramos en todas las tentativas literarias que llevó a cabo Kafka, por ejemplo, y de las que Blanchot se sirve para mostrar esta ausencia de proyecto, de tiempo y de subjetividad:

“Il semble que Kafka ait précisément reconnu dans ce terrible état de dissolution de lui-même, où il est perdu pour les autres et pour lui, le centre de gravité de l'exigence d'écrire. Là où il se sent détruit jusqu'au fond naît la profondeur qui substitue à la destruction la possibilité de la création la plus grande. Retournement merveilleux, espoir toujours égal au plus grand désespoir (...)” (*apud* EL, 67)²⁵⁹.

²⁵⁸ “Solo poco a poco y quizá contra sí mismo cede a la desmesura de una obra que él hubiese deseado gobernar por completo” (trad. cast., p. 141).

²⁵⁹ Parece que Kafka reconoció precisamente en ese terrible estado de disolución de sí mismo, donde está perdido para los otros y para él, el centro de gravedad de la exigencia de escribir. Allí donde se siente destruido hasta el fondo, nace la

Y es que, como dijimos, la obra se encarga de despedir al propio autor en el momento en que éste no es capaz de reconocerse en el movimiento inacabado de la escritura que lo impele, asimismo, a continuar incesantemente escribiendo²⁶⁰ en una tarea sin meta y sin resultado. Insiste en ponerle límites a lo que, de suyo, es interminable; el dialogante solitario implora: “Essaie une fois de te refermer, ne serait qu’un instant, que je sache où tu commences, où tu finis, cercle indifférent” (LEI, 18)²⁶¹. El escritor, como un desconocido ante sí, ha pasado del yo al “Él”, suerte de espectro de sí mismo en el que ha perdido el dominio y cuya desaparición constituye lo esencial de la experiencia de la escritura²⁶²:

profundidad que sustituye a la destrucción, la posibilidad de la creación más grande. Vuelco maravilloso, esperanza siempre igual a la mayor desesperanza (...)” (trad. cast., p. 57).

²⁶⁰ María Zambrano nos dice: “Por la palabra nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia asediante e instantánea. Pero la palabra no nos recoge, ni por tanto nos crea, y, por el contrario, el mucho uso de ella produce siempre una disgregación; vencemos por la palabra al momento y luego somos vencidos por él, por la sucesión de ellos que van llevándose nuestro ataque sin dejarnos responder. Es una continua victoria que, al fin, se transmuta en derrota” (*La Razón en la Sombra, Antología del pensamiento de María Zambrano*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, p. 21).

²⁶¹ “Intenta de una vez cerrarte, aunque fuese por un instante, para que Yo sepa dónde empiezas, dónde terminas, ¡oh, círculo indiferente!” (trad. cast., p. 18).

²⁶² Blanchot, en *L'Espace Littéraire*, señala: ““Il”, c’est moi-même, devenu personne, autrui devenu l’autre, c’est que, là où je suis, je ne puisse plus m’adresser à moi et que celui qui s’adresse à moi, ne dice pas “Je”, ne soit pas lui-même” (EL, 20). [“El’ es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija, no diga “Yo”, no sea él mismo” (trad.cast., p. 22)]. Y en *Le livre à venir*, nos dice a propósito de la excesiva actividad epistolar de Proust y su desaparición en el acto de la escritura: “Proust parle d’abord le langage de La Bruyère, de

“Écrire, c’est se livrer à la fascination de l’absence de temps (...) L’absence de temps (...) c’est le temps où rien ne commence, où l’initiative n’est pas possible, où, avant l’affirmation, il y a déjà le retour de l’affirmation. Plutôt qu’un mode purement négatif, c’est au contraire un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire de son image et que le “Je” que nous sommes se reconnaît en s’abîmant dans la neutralité d’un “Il” sans figure” (EL, 22)²⁶³.

Flaubert: c’est là l’aliénation de l’écriture, dont il se dégage peu à peu en écrivant sans cesse, surtout des lettres (...). Mais qui est-ce qui parle ici? Est-ce Proust, le Proust qui appartient au monde, qui a des ambitions sociales, des plus vaines, une vocation académique, qui admire Anatole France, qui est chroniqueur mondain au *Figaro*? (...). Est-ce le Proust déjà mort, immobile et enfoui, que ses amis ne reconnaissent plus, étranger à lui-même, rien d’autre qu’une main qui écrit, qui “écrit tous les jours à toute heure, tout le temps” et comme hors du temps, une main que n’appartient plus à personne? Nous disons Proust, mais nous sentons bien que c’est le tout autre qui écrit, non pas seulement quelqu’un d’autre, mais l’exigence même d’écrire, une exigence qui se sert du nom de Proust, mais n’exprime pas Proust, que ne l’exprime qu’en le désappropriant, en le rendant Autre. (LLA, 306). [“Proust habla en primer lugar el lenguaje de La Bruyère, de Flaubert: he ahí la alienación de la escritura, de la que se libera poco a poco al escribir sin descanso, sobre todo cartas. Parece que Proust se desliza hacia el movimiento de escribir que se convertirá en el suyo propio al escribir “tantas cartas” a “tantas personas” (...) Pero ¿quién habla aquí? ¿Es Proust, el Proust que pertenece al mundo, que tiene ambiciones sociales de lo más vanas, una vocación académica, que admira a Anatole France, que es cronista mundano en *Figaro*? (...) ¿Es el Proust ya muerto, inmóvil y soterrado, que sus amigos ya no reconocen, extraño a sí mismo, nada más que una mano que escribe, que escribe “todos los días en todo momento, todo el tiempo” y como fuera del tiempo, una mano que ya no pertenece a nadie? Decimos Proust, pero nos percatamos de que desde luego es otro el que escribe, no ya solamente alguien distinto, sino la exigencia misma de escribir, una exigencia que utiliza el nombre de Proust pero que no expresa a Proust, que no lo expresa sino desapropiándolo, convirtiéndolo en Otro” (trad. cast., p. 246)].

²⁶³ “Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. (...). La ausencia de tiempo no es un (...) Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin

Precisamente, porque la obra permanece siempre obrando por lo que en ella hay de inacabado, es por lo que ese estar en falta la suspende y la entrega a un quehacer infinito orientado a una oscilación sin centro, borrando, así, un último sustrato, una última lectura de sí, incluso para aquel gracias al cual la obra se insertó en el mundo y que ha perdido todos los derechos frente a ella, en la medida en que ha perdido todo dominio y la voluntad de poder decir yo. De ahí que nos atrevamos a decir que el ejercicio de la escritura gravita alrededor del único derecho que a estas alturas tiene el escritor: el de morir, tal cual como lo vimos detalladamente en las experiencias de Mallarmé, Kafka y Rilke.

El ejercicio de la escritura se vincula, así, con una permanente desposesión: las palabras se despojan de su papel nominal y de cualquier intención de finalismo; el tiempo se desgaja de sí mismo, tal y como lo concebimos en nuestro día a día, y en este espacio desértico el escritor deja de ser un yo soberano que se da ley (y da ley) a sí mismo, para convertirse en ese otro arruinado, pasivo, que también permanece, mientras escribe, fuera del tiempo: “La main se meut dans un temps peu humain, qui n’est pas celui de **l’action viable, ni celui de l’espoir, mais**

negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el “Yo” que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un “Él” sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia” (trad. cast, p. 24).

plutôt l'ombre du temps, elle-même ombre d'une main glissant irréallement vers un objet devenu son ombre" (EL, 15)²⁶⁴.

Podríamos decir, junto a María Fernanda Palacios²⁶⁵, que la escritura en este espacio es ante todo interrogación, pero un preguntar que no halla la respuesta para satisfacerse, y si la encuentra, esa respuesta siempre será parcial, por cuanto la relación que se da con el origen está mediada por el silencio que porta la palabra literaria, de modo que es una pregunta que también se vincula a la imposibilidad, en la medida en que no puede ser respondida y, no obstante, aunque se proyecte la intención de dar respuesta a esta interrogante que se opone incluso a ser formulada, quien esté tentado a responderla estará destinado a su propio fracaso y, al mismo tiempo, a la condena de siempre querer decir lo ya dicho y que, sin embargo, no puede decirse.

El escritor, entonces, está sometido a una desmesura múltiple: a un tiempo otro que crea su propia duración, por cuanto no es, repetimos, el tiempo de la acción, de la realización, es un tiempo que no produce, que no transcurre y en este sentido está vinculado a lo neutro, pues es un tiempo que es suspensión y desgarradura y que invierte el orden en

²⁶⁴ “La mano se mueve en un tiempo poco humano, **un tiempo que no es el de la acción posible ni el de la esperanza, sino más bien la sombra del tiempo**, ella misma, sombra de una mano que se desliza irrealmente hacia un objeto convertido en su sombra (...)” (trad. cast., p. 19). El subrayado es nuestro

²⁶⁵ María Fernanda Palacios, a propósito de Kafka, señala en su libro *Sabor y saber de la lengua* que “Escribir es interrogar, confiarse al trazado de una pregunta, aceptar la inestabilidad del lenguaje, esa misma palabra que creció a partir de la ruptura de un pacto” (p. 82).

el que se constituye el mundo. El tiempo en el que palabra y escritor desaparecen es un instante que deviene presente puro sin teleología. La palabra, por su parte, también aparece desprendida, apartada, como ya dijimos, de la mera adecuación y crea un espacio que es separación, en tanto ese lenguaje deja de ser el albergue tangible e inequívoco de nuestra cotidianidad, para convertirse en pasaje desértico que crea otros mundos invisibles en los que los mecanismos de lo verdadero pierden toda significación.

1.9. EL AFUERA: ESPACIO DE EXILIO

Se llevaron la casa que fundé entre indigencias.

Rafael Cadenas

Así es como el espacio de la escritura, abocado a la continua metamorfosis, aparece como espacio de pura exterioridad que despoja y vacía al yo, fundando de este modo la impersonalidad y lo que más tarde Blanchot llamará lo neutro. Es, pues, el lenguaje como acontecimiento auroral que siempre es comienzo y que no cesa de ser siempre comienzo; un puro principio en el que el mundo encuentra su receso y cuyo recorrido está cercado por la dispersión; no hay líneas rectas, ni un círculo que pueda cerrarse, tampoco un centro desde el cual se pueda partir o que sirva como punto de llegada²⁶⁶. La exterioridad se

²⁶⁶ Dice Clarice Lispector: “Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del

constituye como afuera: región desértica en la que el mundo con sus tareas y obligaciones claudica. Michel Foucault lo explica de este modo:

“Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad como para hacer surgir como del exterior sus límites, (...), hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas (...) este pensamiento (...) constituye lo que podríamos llamar en una palabra “el pensamiento del afuera”²⁶⁷.

El pensamiento del afuera, como vimos, y a la luz de lo que señala Foucault, se da en la frontera de toda positividad, en tanto se resiste a guardar unos puntos fijos y se organiza desde una distancia en la que toda certeza aparece disgregada. El afuera se funda entonces desde la pura exterioridad, espacio éste en el que no hay la promesa de una unidad tranquilizadora o de un fin que otorgue sosiego ni a la obra

mar. Para escribir tengo que instalarme en el vacío. En este vacío donde existo intuitivamente. Pero es un vacío terriblemente peligroso: de él saco sangre. Soy un escritor que tiene miedo de la celada de las palabras: las palabras que digo esconden otras: ¿cuáles? Tal vez las diga. Escribir es una piedra lanzada en lo hondo del pozo” (*Un soplo de vida*, Siruela, Madrid, 1999).

²⁶⁷ Michel Foucault, *El Pensamiento del Afuera*, Pre-textos, Valencia, 1997, p. 17.

ni al escritor mismo: “le lieu vide où parle le désœuvrement, (...) et que recouvre tant bien que mal un Je poreux et agonisant” (LLA, 312)²⁶⁸.

El afuera, entonces, como espacio del vacío en el que sobreviene la agonía del escritor, surge como expresión que se sustrae a cualquier tipo de dominio. Este lugar de la impotencia del propio lenguaje y del escritor se constituiría como puro devenir. Movimiento que se origina en lo que podríamos llamar un entrelínea, esto es, fuera de toda identificación, de toda etiqueta pues se está en una proximidad cuyo objeto no llega a cuajar y que es anterior a todo formalismo: “Cuando Le Clézio deviene-Indio, es un indio siempre inacabado, que no sabe “cultivar el maíz ni tallar una piragua””²⁶⁹. Es, pues, un estar en medio, un rodeo en el que el escritor, aun cuando ponga en marcha una técnica y su propio esfuerzo, su experiencia y conocimiento, éste se suspende como sujeto y la palabra no cristaliza en mera imitación del mundo, sino en un lenguaje otro.

Precisamente es desde esta perspectiva desde donde tiene sentido hablar de *désœuvrement* (desobra) tal y como lo concibe Blanchot. En la obra blanchotiana, este término no hace referencia a la des-obra como holganza, inacción u ociosidad. Está vinculada a la des-hechura, en la medida en que no hay acabamiento o conclusión; la obra deviene des-obra precisamente porque su espacio es el del afuera y no

²⁶⁸ “El lugar vacío donde habla la inoperancia (...) que recubre con dificultad un yo poroso y agonizante” (trad. cast., p. 251).

²⁶⁹ Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*, p. 14.

el de la totalidad o unidad, dos términos que suponen un acabamiento, un cierre: los límites. Desde esta perspectiva, la obra debemos concebirla como espacio abierto que siempre está por hacerse, pues el espacio del texto, como señalamos más arriba, está continuamente deviniendo, en perpetuo movimiento y no se deja (re)conducir, en un primer momento, desde la labor de una subjetividad: “Là où je suis seul, le jour n’est plus que la perte du séjour, l’intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l’extérieur est l’intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l’on demeure à découvert, où l’espace est le vertige de l’espacement” (EL, 24)²⁷⁰.

El afuera es el espacio de lo neutro, esto es, espacio sin fundamento, en el que obra la palabra de un Él que no opera desde una conciencia organizadora de lo real. De ahí que el texto que acabamos de citar haga alusión al frío y a cierta desnudez cuando se refiere a este espacio en el que, más que habitar, vaga el creador. En este sentido, el escritor es un ser desgraciado, un paria abocado al afuera y donde se da, tanto la oscilación de la palabra que no halla reposo alguno al estar desvinculada de todo proceso de identidad, como la mudanza de quien

²⁷⁰ “Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de morada, la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo. La llegada aquí hace que quien llega pertenezca a la dispersión, a la fisura donde el exterior es la intrusión que asfixia, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío” (trad. cast., p. 25).

quiere obrar en el sentido de dis-locación de la presencia que deviene ausencia en tanto es una presencia sin poder.

1.10. EL ARTE EN EL ESPACIO DEL AFUERA

*Allí donde fracasa el conocimiento,
el arte consigue su sitio que es el lugar de lo equívoco.*

María Fernanda Palacios

En las páginas anteriores, intentamos aproximarnos a la definición de lo que Blanchot denomina como lo neutro. El lenguaje visto como espacio en continua apertura y, por esto mismo, fragmentado, interrumpido: presencia de la máscara vacía en la que la verdad zozobra. Tal deriva infinita —lo que no termina de terminar— o este vaivén expansivo rasgado por la incertidumbre, nos dice Blanchot, es, fundamentalmente, el espacio del arte.

Región donde el mundo encuentra su receso ante un estremecimiento originario y reafirma, sin que el lenguaje pretenda o indique alguna transparencia, aquello que citamos más arriba y que Michel Foucault llamó el “pensamiento del afuera”.

Foucault nos habla, repetimos, de la imposibilidad de este pensamiento de organizarse o establecerse en mundos. El que se dé en la frontera de toda positividad no parece mostrar sino su resistencia a la fijeza, su anómala organización íntimamente relacionada con la soledad de quien lo crea, así como aquel que se entrega a su contemplación. Por

lo que este pensamiento es, sobre todo, pensamiento de la espera de nada, de nadie. No se avista un desarrollo interiorizado en el inquieto movimiento de la consciencia, sino el puro origen, cuyo principio es el vacío, esto es, el olvido como una suerte de zócalo fantasmal, sin raíz, a través del cual se articula, en un perenne desbordamiento, el recommienzo de la palabra como quehacer artístico.

De allí que el artista, en aquel espacio del Afuera —lo neutro— esté en permanente fricción con lo abismático, pues, la visión y el conocimiento, vistos como formas de poder y, en tal perspectiva, de apropiación, parecen permanecer debilitados en esta aventura de la inversión y la diferencia abocadas a la pura exterioridad. Esta experiencia del límite figura insistente, por ejemplo, en toda la extensión de la obra rilkeana, por lo que repetidas veces y de modos distintos este escritor señala: “Sí, la obra artística siempre es **el resultado de un haber estado en peligro**, de haber llegado hasta el final de una experiencia, **hasta donde ya nadie puede ir más lejos**”²⁷¹. La obra de arte, así vista, está íntimamente vinculada al riesgo. Y sin embargo, la obra de arte así como la obra literaria, podríamos decir a la luz de Blanchot, no parece desplazarse hacia un final perfecto y acabado, pues la obra, concebida como des-obra, persevera en aquella exterioridad por lo que en ella hay de no clausurado, como si la vida de la obra, aun cuando el artista o el escritor decreten de algún modo su

²⁷¹ Rainer M. Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 14. El subrayado es nuestro.

acabamiento, estuviese siempre por ser re-creada y estuviese en el borde, en el rodeo que propicia la perpetua indagación. Blanchot señala en *Le livre à venir*:

“[La littérature et l’art] Non pas comme une réalité définie et sûre, un ensemble de formes, ni même un mode d’activité saisissable: plutôt comme ce qui ne se découvre, ne se vérifie ni se justifie jamais directement, dont on ne s’approche qu’en s’en détournant, qu’on ne saisit que là où l’on va au-delà, par une recherche qui ne doit nullement se préoccuper de ce qu’elle est ‘essentiellement’” (LLA, 292-293)²⁷².

Este texto coincide con Foucault cuando nos dice que el pensamiento del Afuera no busca justificación o fundamento alguno, sino su propio vacío, un vacío que se desmiente de algún modo, que se refuta incansablemente, que requiere y exige un persistente ejercicio por hacer visible lo que también de una manera persistente permanece velado. El arte, así, no es la huella impresa claramente manifestada, sino la falla que circula precisamente entre el mundo de las tranquilizadoras

²⁷² “No como realidad definida y segura, como un conjunto de formas, ni siquiera como un modo de actividad comprensible; sino más bien como lo que no se descubre, no se verifica ni se justifica nunca directamente, a lo que no nos acercamos sino rodeándolo, lo que no se comprende salvo allí donde se va más allá, mediante una indagación que no debe preocuparse en absoluto (...) de lo que es “esencialmente”” (trad. cast., p. 236).

certidumbres: “Allí donde el lenguaje común abdica, afirma Lévinas, el poema o el cuadro hablan”²⁷³.

El arte, que incluye la escritura literaria, es ese espacio abierto de desamparo y negligencia que Blanchot identifica con la noche, la segunda noche que nos habla de la oscuridad de lo inesencial, de la ausencia de solidez, aun cuando en el arte se dé la perseverancia de la búsqueda constante frente a lo que es anterior a toda esencia. Dirá Foucault que en este espacio “espeja un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos (...)”²⁷⁴. Cuestión ésta que no niega que el artista posea algún objetivo al crear y que intente, como si dominara la escena, darle la forma precisa de su intención a aquello que crea. Este deseo, sin embargo, a la luz de lo que señala Blanchot, quedaría como aspecto secundario toda vez que la exigencia de la obra, como des-obra, es anular a quien crea. El pintor Henri-Matisse nos dice a este respecto: “Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea ni inquietante ni perturbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus fatigas físicas”²⁷⁵. El artista puede desear un buen

²⁷³ Emmanuel Lévinas, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001, p. 43.

²⁷⁴ Michel Foucault, *El Pensamiento del Afuera*, p. 65.

²⁷⁵ Henri Matisse, *Sobre Arte*, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 32.

acabamiento y puede, también, tener como intención el que la obra tenga o propicie tranquilizadores vínculos con el mundo, pero esto ya no depende de él. Lo creado, una vez inserto en el mundo, se destruye de algún modo pues su vida, las sensaciones, vueltas y revueltas que suscita escapan de esa mano como origen y a través de la cual llegó al mundo.

De allí que sea pertinente preguntarnos ¿qué puede haber entonces en esta región vaciada de subjetividad donde se desvanecen las intenciones, así como todo semblante accesible por determinado? O preguntarnos con Lévinas “¿No consiste la función del arte en no comprender? ¿No le confiere la oscuridad su elemento mismo y un acabado *sui generis*, extraño a la dialéctica y al mundo de las ideas?”²⁷⁶. La disposición del arte, señala Lévinas, consiste en sustituir un objeto por su imagen²⁷⁷, así, la imagen no es siquiera la oposición del concepto, sino su sombra, pero una sombra que, si desdibuja el objeto que (dicen) re-presenta, también lo disipa en la dispersión que ésta engendra. La imagen, en este sentido, no es tampoco objeto: la sombra sugiere más bien “la desencarnación de la realidad”, que no significa una inferioridad de grado de realidad, pues como bien señala Lévinas “La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que se desvela

²⁷⁶ Lévinas, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, p. 46.

²⁷⁷ Lévinas, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, p. 47.

en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen”²⁷⁸. Esta misma postura es la de Blanchot: el arte se constituye como experiencia que escapa a la unidad y a la claridad; lo irregular cuya vida es aproximación siempre. El arte como ceremonia de la errancia, no por la falta de sentidos, sino por la falta de centro, sumergido en la inestabilidad de un recorrido sin fin que despoja al creador de su propio nombre arrojándolo al afuera, esa deflagración que arruina, espacio de metamorfosis: “le lieu vide où parle le désœuvrement (...) et que recouvre tant bien que mal un Je poreux et agonisant” (LLA, 312)²⁷⁹. El desastre, lo inabarcable por excelencia, también como aquello de lo que no podemos disponer, como si su advenimiento dependiera precisamente de cierto carácter imprevisible, de su ciega por, inesperada inminencia, tal cual la muerte:

“Je ne dirai pas que le désastre est absolu, au contraire il désoriente l’absolu, il va et vient, désarroi nomade, pourtant avec la soudaineté insensible mais intense du dehors, comme une résolution irrésistible ou imprévue qui nous viendrait de l’au-delà de la décision” (ED, 12)²⁸⁰.

²⁷⁸ Lévinas, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, p. 52.

²⁷⁹ “El lugar vacío donde habla la inoperancia (...) que recubre con dificultad un yo poroso y agonizante” (trad. cast., p. 251).

²⁸⁰ “No diría que el desastre es absoluto. Al contrario: desorienta lo absoluto, va y viene, desconcierto nómada y sin embargo con la brusquedad insensible pero intensa de lo exterior, como una resolución irresistible o imprevista que nos llegase desde el más allá de la decisión” (trad. cast., p. 12).

El arte se sitúa entonces en medio de la multiplicidad de vías cuya dirección parece ser siempre desconocida. Precisamente por esto, para nuestro autor, el arte es esencialmente inquietud y movimiento. ¿Acaso podríamos adjudicarle a esta definición que incluye el azar cierto carácter trágico? Si admitimos lo trágico como disyuntiva irresuelta, y en la que lo asumido como verdad incommovible palidece en tanto se descoloca y deja de ser una clara referencia, parecería entonces que desde esta perspectiva la creación artística permanece enlazada a lo trágico, pues nuestro autor la vincula a un espacio irreducible²⁸¹ por abierto y cuya cicatrización —o límite— aparece imposibilitada por lo que en él hay de esquivo e inapropiable. La imprevisibilidad, aquella inminencia del “no poder” en el quehacer del escritor y del artista, es esa negra luz que rompe los lazos con el mundo, que se coloca en el “entre” sin superación, asegurando el apartamiento, la ausencia, la invisibilidad del “sí mismo”; el receso del ser y ya no su manifestación:

“Cette expérience est celle de l’art. L’art, comme image, comme mot et comme rythme, indique la proximité menaçante d’un dehors vague et vide, existence neutre, nulle, sans limite, sordide absence,

²⁸¹ Lévinas en el mismo libro que venimos citando en estas páginas, habla de estar “entre las cosas”: “La imagen es interesante, sin ningún ánimo de utilidad, en el sentido de “seductora”. En sentido etimológico: ser “entre” las cosas que, sin embargo, no hubieran debido tener más que rango de objetos. “Entre las cosas”, distinto del “ser-en-el-mundo” heideggeriano, constituye lo patético del mundo imaginario del sueño: el sujeto está entre las cosas” (*La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, p. 49).

étouffante condensation où sans cesse être se
perpétue sous l'espèce du néant" (EL, 330)²⁸².

Se trata de la plenitud de una neutralidad que no llega a relacionarse con el mundo de la luz y del sentido, esto es, de la acción y de la historia. Así es, entonces, como el arte —la escritura— no solo no es para Blanchot experiencia de la verdad y, en esta perspectiva, experiencia de un poder, sino más bien experiencia de un vaciamiento que siempre es indagación. Es apenas el murmullo de la llegada a esa exterioridad en la que nada ni nadie posee un lugar privilegiado y que, por esto mismo, es de algún modo inconquistable e inhabitable. Precisamente por esto nuestro autor insiste en su libro *L'écriture du désastre*, en el carácter de borradura que tiene el arte, como si el lienzo virgen o la página en blanco, aun pintado, aun atestada de palabras, conservaran su blancura: "S'il y a rapport entre écriture et passivité c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet" (EDD, 29)²⁸³. Borradura y extenuación que impiden, precisamente, que el arte forme parte del trabajo como actividad que transforma la naturaleza y la sociedad: el arte es fisura, desintegración, exilio, y, como señala Lévinas, su autenticidad, la del arte, es la no-verdad²⁸⁴: al margen

²⁸² "Esta experiencia es la del arte. El arte como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada" (trad. cast., pp. 231-232).

²⁸³ "Hay relación entre escritura y pasividad porque la una y la otra suponen la borradura, la extenuación del sujeto" (trad. cast., p. 20).

²⁸⁴ Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, p. 40.

de la historia y de la laboriosidad del día, ocurre este espacio desértico donde la extrema pasividad de nuestros intereses, de nuestro ejercicio intelectual, se hace manifiesta; como si nada, en el fondo, esperase por nuestra mirada organizadora y como si, precisamente fuera de ese todo que nos exige unidad, aconteciera el vacío de horizonte y el quiebre del movimiento dialéctico, el desalojo de las certidumbres ontológicas en una sobreabundancia que nos traslada al desamparo de la anonimidad: lo neutro. El arte como empresa de desubjetivización²⁸⁵: “No reconciliación, sino la matraca; no espíritu a la conquista laboriosa, (...) sino la erosión indefinida del afuera: no verdad finalmente, sino el chorrear y la penuria de un lenguaje que ya siempre ha comenzado”²⁸⁶.

Ausencia de fundamentos, de dioses y del yo ¿qué queda entonces en este espacio? La opacidad y ausencia de cualquier sustancia, el límite que franquea con la muerte porque su acontecimiento es des-obra y desaparición. El arte, la escritura, como ese silencio que queremos guardar y preservar. La palabra callada, quizá la reverberación de un antes huido, siempre ausente, del que sin embargo escuchamos su rumor y su singular agitación, por esto:

“Plus le monde s’affirme comme l’avenir et le plein jour de la vérité où tout aura valeur, où tout portera sens, où le tout s’accomplira sous la maîtrise de l’homme et pour son usage, plus il semble que, l’art doive descendre vers ce point où rien n’a encore de sens, plus importe qu’il maintienne le mouvement, l’insécurité et le malheur de ce qui échappe à tout

²⁸⁵ Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 390.

²⁸⁶ Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura*, p. 388.

saisie et à toute fin. L'artiste es le poète ont comme reçu mission de nous rappeler obstinément à l'erreur, de nous tourner vers cet espace où tout ce que nous nous proposons, tout ce que nous avons acquis, tout ce que nous sommes, tout ce qui s'ouvre sur la terre et dans le ciel, retourne à l'insignifiant, où ce qui s'approche, c'est le non-sérieux et le non-vrai, comme si peut-être jaillissait là source de toute authenticité" (EL, 338)²⁸⁷.

Blanchot, contrario a Heidegger, vincula la autenticidad al error y ya no a la verdad. Esta inversión la matiza con un "quizás", pues nuestro autor no pretende delimitar ni definir el arte: más bien se limita a la descripción siempre como rodeo, como di-vagación de un espacio que se hurta, por ser espacio del reflejo, de la sombra y ya no de la transparencia que revela.

Las páginas consecutivas versarán sobre la muerte en la obra ficcional de Blanchot y en cuyos textos veremos cómo lo neutro se hace presente tanto a través de sus personajes como a través de la estructura narrativa.

²⁸⁷ "Cuanto más se afirma el mundo como el porvenir y el pleno día de la verdad en que todo tendrá valor, en que todo tendrá sentido, en que todo se cumplirá para el dominio del hombre y para su uso, tanto más parece que el arte deba descender hacia ese punto donde nada tiene aún sentido, tanto más importa que mantenga el movimiento, la inseguridad y la desdicha de lo que escapa a toda captación y a todo fin. El artista y el poeta han recibido como la misión de llamarnos obstinadamente al error de volvernlos hacia ese espacio donde todo lo que nos proponemos, todo lo que hemos adquirido, todo lo que nosotros somos, todo lo que se abre sobre la tierra retorna hacia lo insignificante, donde lo que se aproxima es lo no serio y lo no verdadero, como sí quizás brotara de ahí la fuente de toda autenticidad" (trad. cast., p. 236).

1.11. LO NEUTRO EN LA OBRA FICCIONAL BLANCHOTIANA

*(...) Cielo azul de mediodía en primavera,
¿cuántas veces te has oscurecido de pronto,
cuando llega el vahído, la súbita desintegración
de lo que uno llama su seguridad? Por lo menos
una vez y me estremezco al pensarlo. Yo he
visto con espantosa nitidez esta repentina
negrura. Y es que no todo el que es aniquilado
mira al cielo.*

Unica Zürn

Solo puedo escribir si la muerte escribe en mí.

Maurice Blanchot

Antes de adentrarnos a su estudio, debemos, sin embargo, reparar en una aparente contradicción que no desmerece el esfuerzo de Blanchot, a lo largo de toda su obra crítica, para dar cuenta de lo neutro, aun en su carácter inaprehensible. Y es que nuestro autor parte del principio de que no se llega a lo neutro por un esfuerzo de la voluntad, sino que más bien aparece como el asalto azaroso del que no podemos zafarnos; una aproximación que desajusta el poder de la subjetividad, deviniendo fuerza que, en lugar de instaurar, borra. No obstante, en su obra ficcional, Blanchot lleva el lenguaje al punto en el que intenta evocar lo neutro a través de los personajes que despliega. Se vale, así, de descripciones que son un bosquejo de una identidad que no llega a cuajar; personajes que son más fantasmas que personas, pasillos que se desdibujan en lo impersonal —un hospital, un pasillo, pueden ser todos los hospitales y todos los pasillos, o ninguno de ellos— y un

estado en el que los protagonistas oscilan entre la vida y la muerte, suspendidos en una condición en la que lo desconocido es lo que se abre paso. No podemos decir, por tanto, que en estos textos se halle lo neutro tal y como lo describe Blanchot en muchos de sus libros: hay un modo de lo neutro en estas páginas, pero esta vez, no como lo que irrumpe de modo imprevisto, sino que nos encontramos ante la búsqueda consciente de esa ofuscación del lenguaje para ilustrar el umbral del *entre* y en el que lo neutro aparece como ruina. Es, pues, más una alegoría que un trabajo fenomenológico o una ilustración de la noción de lo neutro, sino una ficción a través de la cual la noción se hace experimentable, permitiendo un acceso no discursivo para mostrar su despliegue. Visto así, esta obra ficcional complementa la fenomenología de sus ensayos críticos.

En la obra de ficción blanchotiana encontramos el intento por exponer una interioridad que desaparece en medio de la devastación que el lenguaje hace de sí mismo. Podríamos decir que, como lo señala Roger Laporte²⁸⁸, la literatura intenta responder a la llamada de lo lejano, una llamada que constituye la ofuscación del decir y de lo sin cese; el trazo de la línea disuelta por carecer de correlato. Hay un salto, pero un salto suspendido en lo abisal; espacio de lo inaugural surcado por la ausencia.

²⁸⁸ Roger Laporte, “Pongamos que se habla de Maurice Blanchot”, *Revista Archipiélago* N° 49, p. 16.

La obra de ficción blanchotiana articulada a través de una aguda reflexión sobre la muerte, comienza con *Thomas l'obscur*. Obra escrita a partir de 1932 y publicada por segunda vez en 1950, luego de que el autor hiciese algunas supresiones que, según sus palabras, hacen de la obra algo muy distinto a la anterior “pero totalmente idéntica”²⁸⁹, en cuanto ambas no expresan más que la búsqueda de un centro imaginario. Asimismo, en sus dos posteriores obras ficcionales *L'arrêt de mort* y *L'instant de ma mort*, encontramos nuevamente la muerte como obsesión enfocada siempre bajo el cristal de la ausencia y de lo que está siempre por venir; la inminencia e irrupción de la discontinuidad en lo que se presenta como aparentemente sin fisuras, y llevada a sus últimas consecuencias en el espacio de la escritura.

Veamos entonces el comienzo de esta nueva versión de *Thomas l'obscur*, donde el protagonista, nadando en el mar, de pronto, es arrastrado por las olas y padece la confusión de no saber si está vivo o muerto:

“Thomas s’assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s’il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume l’empêchât de voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps (...) Puis, une vague plus forte l’ayant touché, il descendit à son tour sur la pente de sable et glissa

²⁸⁹ Nos dice Blanchot al comienzo de *Thomas L'obscur*: “La presente versión n’ajoute rien, mais aussi toute pareille, si, entre la figure et ce qui en esto ou s’en croit le centre, l’on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n’exprime elle-même que la recherche d’un centre imaginaire” (Solapa de TON).

au milieu des remous qui le submergèrent aussitôt. La mer était tranquille (...). La brume cachait le rivage. Un nuage était descendu sur la mer et la surface se perdait dans une lueur qui semblait la seule chose vraiment réelle. Des remous le secouaient, sans pourtant lui donner le sentiment d'être au milieu des vagues et de rouler dans ces éléments qu'il aurait connus. (...) il lui semblait qu'il contemplait le vide dans l'intention d'y trouver quelque secours. C'est alors que la mer, soulevée par le vent, se déchaîna. La tempête la troublait, la dispersait dans des régions inaccessibles, les rafales les bouleversaient le ciel et, en même temps, il y avait un silence et une calme qui laissaient penser que tout déjà était détruit. (...)" (TON, 9-10)²⁹⁰.

En este pasaje, Blanchot parece hablarnos del escritor entregado al texto abierto que gotea siempre su exceso y su falta de definición y que, como hombre que franquea los límites en busca del origen, halla su ocultación o fuga condenándolo a cierta infecundidad, a la des-obra (désœuvrement), al desarraigo y la errancia. El personaje allí, en el mar,

²⁹⁰ "Thomas se sentó y contempló el mar. Durante un tiempo permaneció inmóvil, como si hubiese ido allí para seguir el movimiento de los otros nadadores y, aunque la bruma le impidiese ver muy lejos, mantuvo fijamente los ojos (...). Luego, atraído por una ola más fuerte, descendió a su vez por la pendiente de arena y se deslizó entre los remolinos que le sumergieron rápidamente. El mar estaba tranquilo (...) La bruma ocultaba la orilla. Una nube había descendido sobre el mar y la superficie se perdía en un resplandor que parecía la única cosa verdaderamente real. Los remolinos le sacudían, y sin embargo no tenía la sensación de estar en medio de las olas y de moverse entre elementos conocidos. (...) [Thomas] tenía la impresión de contemplar el vacío en busca de algún apoyo. Fue entonces cuando el mar, soliviantado por el viento, se desencadenó. La tempestad lo agitaba, lo dispersaba en regiones inaccesibles, las ráfagas alborotaban el cielo y, al mismo tiempo, reinaban un silencio y una calma tales que hacían pensar que todo había terminado (...)" (trad. cast., pp. 9-10).

encuentra remolinos que lo desitúan, atraído al centro sin centro, dispersándole violentamente, de modo que el mar podríamos verlo como *espacio de desterritorialización*²⁹¹, como si Thomas en ese hundimiento se desposeyera de sí mismo. De ahí que el protagonista no tenga la certeza de si está vivo o muerto y que, una vez salido del mar con la impronta de la metamorfosis, sea otra su visión. Lo que nos lleva a recordar a Blanchot como lector de Kafka, puesto que una de las constantes en la obra kafkiana es precisamente esta suspensión de la vida que tampoco es la muerte. Es, más precisamente, la imposibilidad de morir que vemos en algunos de sus protagonistas y en la que el propio Blanchot va a definir como la desgracia del superviviente²⁹².

²⁹¹ En el libro titulado *Mil mesetas*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, encontramos el texto como espacio y acontecimiento de ritmos diversos, se señala: “Un libro no tiene ni objeto ni sujeto, está hecha de materias diversamente formadas, de fechas y velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro (...), hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimiento de desterritorialización y de desestricción. (...) Un libro es una multiplicidad” (*Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2008, p. 9).

²⁹² En *La part du feu* Blanchot nos habla sobre esta característica de algunos de los personajes en la obra de Kafka: “Au cours d’un bref récit, intitulé *Le Chasseur Gracchus*, Kafka nous raconte l’équipée d’un chasseur de la Forêt Noir qui, ayant succombé à une chute dans un ravin, n’a cependant pas réussi à gagner l’au-delà –et maintenant il est vivant et il est mort. Il avait joyeusement accepté la vie et joyeusement accepté la mort – une fois tué, il attendait sa mort dans la joie : ‘il était étendu et il attendait. ‘Alors, dit-il, arriba le malheur.’ Ce malheur, c’est l’impossibilité de la mort, c’est la dérision jetée sur le grands subterfuges humains, la nuit, le néant, le silence. Il n’y a pas de fin, il n’y a pas de possibilité d’en finir avec le jour, avec le sens des choses, avec l’espoir” (p. 15) [“En el curso de un breve relato titulado *El cazador Graco*, Kafka nos cuenta la aventura de un cazador de la Selva Negra que, tras haber sucumbido en una caída a un barranco, no logra sin embargo alcanzar el más allá –y ahora está vivo y está muerto.

Blanchot en su obra ficcional insiste en mostrarnos que el entendimiento interviene siempre a través de la claridad, de la luz y del sentido, por lo que no es casual que Thomas regrese del mar parcialmente cegado, abocado a las sombras, tan sólo atina a mirar una extraña atmósfera que incluso desconoce el tiempo:

“Comme il n’avait aucun moyen pour mesurer le temps, il attendit probablement des heures avant d’accepter cette façon de voir. (...) C’était la nuit même (...) Il ne voyait rien, loin d’être accablé, il faisait de cette vision le point culminant de son regard” (TON, 17)²⁹³.

Ceguera que podríamos vincular al olvido de Orfeo de la única condición que debía cumplir para llevarse consigo a Eurídice. En aquel espacio nocturno no se espera y tampoco se recuerda nada, porque precisamente se está en lo enigmático, en lo oscuro; la imagen literaria: el signo fuera de sus goznes que hace atravesar la noche incesante e inaprehensible. Muerte irrealizada, diferida, siempre por venir, ya que es *otro* el que *se* muere pues yo nunca muero. Así, el espacio de la

Jubilosamente había aceptado su vida y jubilosamente había aceptado el fin de su vida – una vez abatido, llegaba a su muerte con júbilo: estaba tendido y esperaba, “entonces, dice, ocurrió la desgracia”. Esa desgracia es la imposibilidad de la muerte, es el escarnio que cubre los grandes subterfugios humanos, la noche, la nada, el silencio. No hay final, no hay posibilidad de terminar con el día, con el sentido de las cosas, con la esperanza” (trad. cast., p. 14)].

²⁹³ “Como no había forma de medir el tiempo, esperó probablemente horas, antes de aceptar esta manera de ver (...) Era la noche misma. (...) No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada” (trad. cast., p. 15).

escritura, como ese lugar semejante al vaivén marítimo que se desvía, se aparta, y se distrae de la unidad y de cualquier consolidación, es, a su vez, el instante de la muerte que sobreviene, trayendo la pasividad en su llegada diferida.

Por su parte, el narrador de *L'instant de ma mort*, cuenta la historia de un joven que sobrevive —inesperadamente— frente al intento de ser fusilado por los alemanes durante la II guerra mundial. Ese preciso instante en el que los soldados le apuntan, momento en que todo se desvanece, nos cuenta el narrador, el joven experimenta un sentimiento de *ligereza*:

“Je sais —le sais-je— que celui que visaient déjà les Allemands, n’attendant plus que l’ordre final, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d’heureux cependant), —allégresse souveraine? La rencontré de la mort et de la mort? (...) Il était peut-être tout à coup invincible. Mort —immortel. Peut-être l’extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l’humanité souffrante, le Bonheur de n’être pas immortel ni éternel. Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice” (IDM, 11)²⁹⁴.

²⁹⁴ “Sé —lo sé— que aquel al que ya apuntaban los alemanes, no esperando más que la orden final, experimentó entonces un sentimiento de ligereza extraordinaria, una especie de beatitud (nada feliz, sin embargo), ¿alegría soberana? ¿el encuentro de la muerte con la muerte? (...) Quizá él era súbitamente invencible. Muerto inmortal. Quizás el éxtasis. Más bien el sentimiento de compasión por la humanidad sufriente, la dicha de no ser ni inmortal ni eterno. Desde entonces, él estuvo ligado a la muerte, por una amistad subrepticia” (trad. cast., p. 20).

Podríamos decir que Blanchot, a lo largo de toda su obra de ficción, tiende a describir ese estado cercano a la muerte como poseído por una peculiar fascinación. Como si, ese instante preciso en el que la muerte se aproxima, estuviese atravesado por un sentimiento elevado por estar al borde del cese. Cabe, por lo tanto, preguntarse si tal elevación proviene, quizá, de que para Blanchot la muerte no representa el escándalo de lo que termina, sino la asunción de nuestra condición de mortales, la muerte como aquello que viene a ponerle límites a todo poder y frente a la cual no encontramos sino una pasividad extrema: la imposibilidad de la posibilidad o “acontecimiento sin acontecimiento” le llamará Derrida²⁹⁵, la inminencia del desastre, aparición de lo neutro vaciado de memoria: así se presenta la muerte a la luz de la perspectiva blanchotiana, no subyace en ella ninguna complicidad, ninguna relación, sino la dispersión, el abandono, la paciencia del propio desmoronamiento y el gesto improductivo.

El joven, del que nos habla el narrador del relato *L'instant de ma mort*, no es fusilado por el ruido sorpresivo y estrepitoso de un combate cercano y gracias al cual los soldados huyen. La muerte imposible en ese instante en que apareció aquel sentimiento de liviandad, que el narrador no logra definir sino a través de descripciones aproximativas e interrogativas²⁹⁶, se convierte, así, en sentencia, una

²⁹⁵ Jacques Derrida, *Cada vez única, el fin del mundo*, Pre-textos, Valencia, 2005, p. 280.

²⁹⁶ En el libro *Dar la muerte*, de Jacques Derrida, encontramos una descripción que puede muy bien servirnos de explicación aproximativa de lo que implica este “sentimiento de ligereza o liviandad”: “*Mysterium tremendum*, misterio espantoso,

sentencia que fue hecha y cuyo cumplimiento no llegó nunca. Tal diferimiento hace de la muerte ese exceso incierto, como si su decreto fuese, al mismo tiempo, su retraso por ser ésta inalcanzable, constituyendo el tormento de la reiteración de este desdoblamiento: “Je suis vivant. Non, tu es mort” (IDM, 15)²⁹⁷.

Sentencia, aquí, como presencia enigmática de la que precisamente nos habla la obra *L'arrêt de mort*, cuyo sustantivo francés (arrêt) posee la doble significación que el castellano no llega a mostrar: sentencia y parada. Ambigüedad que habla de ese doble movimiento que mencionamos más arriba: el desastre —la muerte— siempre por venir y que no acaba nunca de llegar. Así los personajes de este relato, aun cuando tengan el diagnóstico reiterativo de los médicos de tener poco tiempo de vida²⁹⁸, surge la fuerza de una subjetividad que se

secreto que hace temblar. Temblar. ¿Qué hacemos cuando temblamos? ¿Qué hace temblar? Un secreto *siempre hace* temblar. No sólo estremecerse o tiritar, lo que también ocurre a veces, sino temblar. El estremecimiento puede ciertamente manifestar el miedo, la angustia, la aprehensión de la muerte, cuando nos estremecemos de antemano ante el anuncio de lo que va a venir. **Pero puede ser ligero, a flor de piel, cuando el estremecimiento anuncia el placer o el gozo. Momento de tránsito, tiempo suspendido en la seducción. Un estremecimiento no siempre es algo excesivamente grave, a veces es discreto, apenas sensible, un poco epifenomenal**” (*Dar la muerte*, Paidós-Básica, Barcelona, 2000, p. 57). El subrayado es nuestro.

²⁹⁷ “Estoy vivo. No, estás muerto” (trad. cast., p. 25).

²⁹⁸ El médico de uno de los personajes principales en *L'arrêt de mort* dice: ““Comme vous devriez être mort depuis deux ans, tout ce qui vous reste à vivre est en surnombre”. Il venait de m’octroyer six mois de survie et il y a de cela sept ans” (ADM, 14). [“Teniendo en cuenta que usted debería estar muerto desde hace dos años, lo que le queda de vida tómeselo como un regalo”. Acababa de concederme seis meses más de vida, y han pasado ya siete años” (trad. cast., p. 11)]. Más adelante agrega el protagonista: “Le docteur m’emmena dans sa

impone, que lucha con soberbia contra la enfermedad, enfermedad que nunca es desvelada, y aparece tan misteriosa como la muerte. Vemos de nuevo la descripción de lo que podríamos llamar una “agonía estética”, aquí J., uno de los personajes principales, en su lecho de muerte:

“Après la mort, il est connu que les êtres beaux redeviennent, un instant, jeunes et beaux: la maladie, des souffrances presque insensées, une lutte sans repos pour respirer, pour ne pas respirer trop, pour arrêter l’élan de la toux qui, à chaque crise, manquait de l’étouffer, tout cette violence désordonnée et grimaçante qui aurait dû la rendre hideuse ne pouvait rien contre l’expression parfaitement belle et juvenil, quoique assez dure, dont son visage était éclairé. Cela est assurément étrange” (ADM, 28)²⁹⁹.

Hermosa J. en el instante en que agoniza, la muerte no termina de llegar. J. “se muere”, deviene, como el personaje Anne en el relato de *Thomas L’obscur*, una estatua: “Elle n’était déjà plus qu’une statue” (ADM, 35). E, inesperadamente, tras una lucha que se cree última, J. regresa a la vida, esto es, recupera la conciencia luego de una ínfima

clinique, il pensait ma mort imminente” (ADM, 78) [EL doctor me llevó a su clínica, pensaba que mi muerte era inminente” (trad. cast., p. 50)].

²⁹⁹ “Antes de morir, parece que los seres hermosos vuelven a ser, por un instante, jóvenes y hermosos: la enfermedad, los sufrimientos casi inconcebibles, una guerra sin cuartel por respirar, por no respirar demasiado, por detener los accesos de tos que, en cada ataque, estaban a punto de asfixiarla, toda esta violencia desordenada y aparatosa que debería afearla, era impotente contra aquella hermosura perfecta y juvenil, aunque bastante dura, que iluminaba su rostro (...)” (trad. cast., p. 24).

caída; momento secreto por indescriptible, esa imprevisibilidad del instante de la muerte, cuya belleza siempre destaca nuestro autor, aparece como el futuro vedado por inanticipable. De ahí que, es menester repetirlo, la enfermedad en este relato, vista como ese rasgo de cansancio, de soledad, de no-poder, sea misteriosa, indescriptible, como si cierta mudez de la conciencia operara –diluyendo– nuestro afán de dominio. Pero una disolución que queda en eso: en separación, ruptura, y de la cual no podemos disponer y que no tiene como fin ni un saber ni ninguna otra consecución. Justamente por eso, el personaje del médico en este relato aparece dando diagnósticos que figuran como sentencias que no llegan a cumplirse, como si la sentencia se burlara de sí misma en su carácter inaccesible y, por esto mismo, falsa en su llegada fuera de tiempo, o, también podríamos decir, como irrupción de un tiempo invivible.

De este espacio-tiempo de lo invivible que nos despoja de las fuerzas para continuar, nos habla Blanchot cuando, en *Thomas L'obscur*, el protagonista afanado en la lectura es cercado por las palabras. Así: “Il garda la pensée qu’en sa personne déjà privée de sens, tandis que, juchés sus ses épaules, le mot **Il** et le mot **Je** commençaient leur carnage, demeuraient des paroles obscures et anges de mots, qui profondément l’exploraient” (TON, 29)³⁰⁰.

³⁰⁰ “Estaba ya convencido de que en su persona, privada ya de sentido. Habitaban palabras oscuras, almas desencarnadas y ángeles de palabras que le exploraban afanosamente, mientras encaramadas sobre sus hombros, la palabra **Él** y la palabra **Yo** iniciaban su masacre” (trad. cast., p.22). El subrayado pertenece al original.

Thomas lee, se escribe y en esta inscripción desaparece, entra en el devenir de una soledad radical, de ahí que cuente el narrador que la soledad de Thomas es completa mientras lidia con la extrañeza de sí. Vía dispersa en la que el protagonista yace solo, sitiado por las palabras, acaso rondado y atravesado por la duplicación de la imagen, en el espacio ilimitado del Afuera y en el que circula un proceso de vaciamiento y desposesión. Así Thomas deviene:

“(…) homme affreusement anéanti, arrête dans le néant par sa propre image (...). Déjà, alors qu’il se penchait encore sur ce vidéo où il voyait son image (...), saisi par le plus violent vertige qui fût, vertige qui ne le faisait pas tomber, mais l’empêchait de tomber et qui rendait impossible la chute qu’il rendait inévitable, déjà la terre s’amincissait autour de lui, et la nuit, la nuit qui ne répondait plus à rien, qu’il ne voyait pas et dont il ne sentait la réalité que parce qu’elle était moins réelle que lui, l’environnait. Sous toutes les formes, il était envahi par l’impression d’être au cœur des choses” (TON, 40-41)³⁰¹.

Thomas está tendido en un espacio en el que su visión y su conocimiento fracasan, transformado en nada en ese instante en el que las palabras devienen enigmáticas, misteriosas, huérfanas de verdad y por las que la identidad de Thomas se hunde. La escritura así vista,

³⁰¹ “hombre espantosamente aniquilado, detenido en la nada por su propia imagen (...) sobrecogido por un vértigo de una violencia inusitada, vértigo que no le hacía caer sino que le impedía caer, volviendo imposible la caída a la vez que inevitable, ahora la tierra se disipaba a su alrededor y la noche, una noche que ya no respondía a nada, que él no podía ver, pero cuya realidad sentía sólo porque era menos real que él, le rodeaba. De todas las maneras, le invadía la impresión de encontrarse en el corazón de las cosas” (trad. cast., pp. 30-31).

como espacio vinculado a la muerte, ya lo habíamos mencionado en las páginas anteriores, no es entonces el ejercicio de la develación de verdad alguna. La escritura, como lo expresa la experiencia del personaje de Thomas, aparece desligada de cualquier encauzamiento que pretenda contener alguna certidumbre, sino que, contrariamente, su devenir, su trazo, ilustra un proceso de desaparición que no se limita a la palabra, sino que implica la desaparición del autor y de cuyo juego es desappropriado por la misma condición enigmático e imprevisible de la obra.

El escritor, mientras escribe, y así lo vimos en las partes dedicadas a Mallarmé, Kafka y Rilke, aparece suspendido en un momento cuyo tiempo es alterado, pues no hay pasado, ni presente, ni porvenir, sino un tiempo que es suspensión; la noche órfica donde no hay un autor omnipotente iluminándola, sino una instancia vencida, evaporada por el trabajo que el lenguaje hace de sí mismo; arrojado a ese afuera en el que Thomas está “enserré par l’absence même des limites” (TON, 41)³⁰². Thomas, en esa aventura de desposesión, ha dejado de ser hombre, y ha dejado serlo pues permanece horadado por una infinita pasividad mientras el vacío cava en él; la multiplicidad desordenando, surcando, la superficie de lo Uno. Thomas no parece buscar la promesa de alguna finalidad, tan solo se deja expulsar, volcado en un movimiento que no le asegura ningún avance, transita lo inabarcable para la visión misma. En medio de una atracción

³⁰² “Encerrado en la ausencia de límites” (trad. cast., p. 31).

irresistible, el protagonista aparece entonces como aquellos “hommes qui ne sont pas enveloppés d’un suaire, marque l’ascension vers le point le plus précieux de la vie” (TON, 42)³⁰³.

Los personajes de la obra ficcional de Blanchot poseen el rasgo común de estar poco definidos, todos ellos de algún modo aparecen como perforados por una miseria despojada de nombre y el narrador, sobre todo en *L’arrêt de mort* y *L’instant de ma mort*, donde se muestra repetidas veces que el olvido opera en él, como alertando permanentemente que su historia escrita no puede ser fiel a su memoria, así como tampoco a esas dos palabras que, al inicio del relato, él quisiera nombrar encontrándose siempre con lo inexpresable: la muerte³⁰⁴.

No contamos, por lo tanto, con ninguna descripción que detalle la fisonomía de algunos de los personajes, y mucho menos de su carácter, como si cada personaje fuese sombra móvil, imagen doble; espectros, azarosos y poco definidos, así como el ambiente en que estos personajes

³⁰³ “Hombres que no están envueltos en un sudario, marca la ascensión hacia el punto más precioso de la vida” (trad. cast., p. 32).

³⁰⁴ “J’écrirai librement, sûr que ce récit ne concerne que moi. A la vérité, il pourrait tenir en dix mots. C’est qui le rend si effrayant. Il y a dix mots que je puis dire” (ADM, 8) [Escribiré libremente, con la seguridad de que este relato sólo me concierne a mí. A decir verdad, podría resumirse en dos palabras. Esto es lo que lo hace tan espantoso. Hay os palabras que puedo decir” (trad. cast., p. 7)]. “Je me rappelle mal comment finit la scène” (ADM, 14) [“No recuerdo bien cómo acabó la escena” (trad. cast., 11)]. “J’oublie en ce moment plusieurs scènes où elle fut toute différente. En cet oubli montre combien alors j’ai pu les oublier davantage” (ADM, 93) [“Olvido en este momento varias escenas en que su comportamiento fue diferente. Y este olvido demuestra cuántas cosas más puedo haber olvidado” (trad. cast., p. 59)].

se desenvuelven: hoteles, pasillos, habitaciones oscuras, calles cuyos nombres son apenas una inicial, lugares todos anónimos donde brilla la negra luz de lo neutro. Señala Foucault a este respecto:

“(…) tal es sin duda el papel que representan, en casi todos los relatos de Blanchot, las casas, los pasillos, las puertas y las habitaciones: lugares sin lugar, umbrales atrayentes, espacios cerrados, prohibidos y sin embargo abiertos a los cuatro vientos, pasillos en lo que se abren de golpe las puertas de las habitaciones provocando insoportables encuentros, (...) corredores que desembocan en nuevos corredores donde, por la noche, resuenan, más allá del sueño, (...) la tos de los enfermos, el estertor de los moribundos, el aliento entrecortado de aquel que nunca acaba de morirse”³⁰⁵.

Es la palabra cavada por la muerte en la que ningún sujeto ni ningún objeto ocupan un lugar distinguido en estas narraciones, y donde la duplicación de la imagen hace aún más difícil demarcar cada uno de estos personajes que lindan con el despojo de sí. Precisamente por esto, en la segunda parte de *L'arrêt de mort*, el narrador, ya consciente de las bifurcaciones inevitables que penetran en la escritura, señala que tomará algunas precauciones para que la verdad sea dicha: “Je continuerai cette histoire, mais, maintenant, je prendrai quelques précautions. Ces précautions ne sont pas faites pour jeter un voile sur la vérité. La vérité sera dite (...)” pero agrega: “Il se peut que je me trompe entièrement. Il se peut que tous ces mots soient un rideau derrière lequel

³⁰⁵ Michel Foucault, *El Pensamiento del Afuera*, pp. 28-29.

ce qui s'est joué ne cessera plus de se jouer" (ADM, 54)³⁰⁶. Escritura que, por lo tanto, nombra permanentemente el vacío, así, no queda en estos relatos sino la pura palabra en permanente fricción consigo misma, de ahí que cada uno de estos textos esté atravesado por la oquedad, y las personalidades no lleguen a cuajar nunca como tales, sino como presencias etéreas, siempre discretas e indigentes en sus terrores y agonías. Otra característica común en estas obras es que el moribundo, en ese estado hecho de liviandad y reposo, no puede relacionarse con aquellos que están del lado de la vida. Están cercados por un espacio quebrado y en este sentido separado del mundo. Así, J. en el relato *L'arrêt de mort* y Anne en la novela *Thomas l'Obscur* están expuestas a la pasividad del morir donde no hay comunicación posible, pues ellas ya no son presencias, dejan de pertenecerse, es de algún modo el momento de la desposesión; cuerpos que no tienen más valor que el de ser estatuas, por esto Anne, en su lecho de muerte, rodeada de todos sus familiares, experimenta el egoísmo extremo por no tener ya vínculos de ningún tipo con el mundo:

“Cette dureté pèse terriblement sur Anne; elle ressentit comme un vide immense l'absence en elle de tout sentiment, et l'angoisse l'étreignit. Alors, sous la forme de cette passion primordiale, n'ayant plus qu'une âme silencieuse et morne, ayant un cœur vide et mort, elle offrit son absence d'amitié comme l'amitié la plus vraie et la plus pure; elle accepta, dans

³⁰⁶ “Continuaré esta historia, pero, a partir de ahora, tomaré algunas precauciones. Estas precauciones no están pensadas para correr un velo sobre la verdad. La verdad será dicha (...) Es posible que esté completamente equivocado. Es posible que todas estas palabras sean un telón detrás del cual la función se estará representando siempre” (trad. cast., p. 35).

cette région banale des siens par ce doute suprême de son être, par la conscience désespérée de n'être plus rien (...) elle fit le sacrifice, sacrifice plein d'étrangeté (...). Et ainsi, au fond d'elle déjà scellée, déjà morte, se forma la passion plus profonde" (TON, 91)³⁰⁷.

Instante de desabrigo en el espacio de la exterioridad en el que la neutralidad recusa el reino de las esencias y quiebra la dirección de una vida inserta en el mundo de lo útil y de los fines. La agonía en el moribundo, entonces, como renuncia y abandono, como dislocación de la Unidad y, en esta perspectiva, como interrupción que despliega su constante diferimiento por cuanto no podemos apropiarnos de su llegada. Contrario a la subjetividad, es ese preciso instante en que nada puede retenerse, ni esperarse; solo olvido y ausencia y una profunda inutilidad, por cuanto no podemos hacernos dueños de este momento de extrema pasividad.

Es, precisamente, ese espacio de desapropiación y desaparición padecido en la escritura, lo que llevará al personaje Thomas a expresar estas palabras de inversión del cogito cartesiano: "Je pensé, donc je ne

³⁰⁷ "Aquella dureza pesó terriblemente sobre Anne, sintió como un vacío inmenso la ausencia de todo sentimiento, y la angustia la atenazó. Entonces bajo la forma de esta pasión primordial, no teniendo más que un alma tenebrosa y sombría, un corazón vacío y muerto, ofreció su ausencia de amistad como la amistad verdadera y más pura; aceptó en aquella región oscura donde nadie la turbaba, responder a la afección banal de los suyos con aquella duda suprema sobre su ser, con la conciencia desesperada de no ser ya nada (...) hizo el sacrificio, sacrificio lleno de extrañeza (...). Y así en el fondo de ella misma, muerta y enterrada, se formó la pasión más profunda" (trad. cast., p. 65).

suis pas” (TON, 114)³⁰⁸. Y que el narrador en *L’arrêt de mort* exprese: “Penser et vivre n’allaient plus de pair” (ADM, 94)³⁰⁹. El pensamiento de la escritura como aquello que hunde al mundo, que le quita todo fundamento, y cuyo acontecimiento es inapropiable. No funda la palabra literaria certidumbres; no es el primer eslabón a través del cual se disipará toda duda, sino, contrariamente, esta palabra abrirá el resquicio a través del cual se filtra la ambigüedad que no tiene en sí misma soporte y que asegura el extravío y la disipación de la subjetividad que trabaja para la consecución de la solidez del mundo. La palabra literaria, como palabra tanática del pensamiento hecho escritura, no *produce*, no es una palabra segura que instaure comienzo y fin, sino palabra errática que retorna siempre, que es puro recomienzo y que nombra la muerte como aquel acontecimiento mudo en su inefabilidad. Gilles Deleuze lo expresa de este modo a propósito de Blanchot:

“La muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal (...), lo impersonal, lo que no está fundado sino en sí mismo. A un lado, la parte del acontecimiento que se realiza y se cumple; del otro, la parte de acontecimiento cuyo cumplimiento no puede realizarse”³¹⁰.

³⁰⁸ “Pienso, luego no existo” (trad. cast., p. 80).

³⁰⁹ “Pensar y vivir ya no iban a la par” (trad. cast., p. 62).

³¹⁰ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 160.

Hay, pues, dos muertes, una que constituye, heideggerianamente, la extrema posibilidad; el poder a través del cual realizo la soberanía de mi estar en el mundo. Pero hay otra, aquella sobre la cual Blanchot traza su itinerario reflexivo, y es la muerte como el acontecimiento que no puede relacionarse conmigo por ser lo inaccesible, lo ilimitadamente anónimo que desquicia en su oscuridad. Ser mortal en el espacio de la escritura que sin embargo no muere: deviene espectro, imagen, desmemoria. Justamente por eso no podemos ser testigos de nuestra muerte, siempre es *otro* el que *se muere*, por lo que, en este sentido, la muerte ya no es ese destino ineluctable que me lleva a estar en permanente vigilia para, a partir de ella, evitar todo azar y encauzarme a una vida auténtica. La muerte de la que nos habla Blanchot es la imposibilidad misma, que arrebató todo poder y que aparece como condición del acto de escribir.

Finalicemos esta parte con una peculiar descripción de un presentimiento que tiene el narrador de *L'arrêt de mort*, y que, siguiendo lo antes expresado, puede aproximarse a la noción de muerte que hasta ahora hemos intentado explicar:

“Ce voyage en métro m’a laissé le souvenir d’une grande tristesse. Cette tristesse ne se rapportait pas à mon peu de mémoire. Mais quelque chose de profondément triste était en train de se passer là, dans cette voiture, avec tous ces gens de midi. Il y avait, à deux pas, un malheur important, aussi silencieux qu’un vrai malheur peut l’être, étranger à tout secours, inconnu, que rien ne pouvait faire apparaître. Et moi-même qui le pressentais, je rassemblais à un voyageur

marchant à l'écart sur la route; la route l'appelle et il avance, mais la route veut voir si celui qui vient est bien celui qui doit venir, elle se retourne pour le reconnaître, et la même culbute les entraîne tous deux dans le ravin" (ADM, 63)³¹¹.

Aparece en esta cita un término nuevo: el de desgracia (malheur) y que el autor define como silenciosa y la enmarca dentro de la imposibilidad, en la medida en que es un estado que permanece velado por ajeno, decimos nosotros: inalcanzable. La desgracia, como veremos en las páginas sucesivas, será un estado a través del cual Blanchot ve la expresión o presencia de lo neutro y ya no solo en el espacio de la escritura y el arte, sino que nos hablará de aquella neutralidad que surge en la dimensión de nuestras vidas, contrastando con nuestro ser agentes y en la que, por tanto, el sujeto, de nuevo, deviene imagen imposible: la dificultad de delimitar e incluso decir, describir, una otredad que es precariedad y pasividad.

³¹¹ "Aquel viaje en metro me dejó un recuerdo muy triste. Tristeza que nada tenía que ver con mi poca memoria. Era más bien la sensación de que algo inmensamente triste estaba a punto de suceder allí, en aquel vagón, con toda aquella gente del mediodía. A dos pasos, tenía lugar una gran desgracia, tan silenciosa como solo una auténtica desgracia puede serlo, ajena a cualquier ayuda, anónima, que nadie ni nadie podía descubrir. Incluso yo que la presentía, era como un viajero más que sigue su camino; el camino le llama y él avanza, pero el camino quiere ver si el que viene es en realidad el que tenía que venir, se vuelve para reconocerlo, y la misma caída le arrastra a los dos hacia el abismo" (trad. cast., p. 41).



*Al final de mi sufrimiento
había una puerta.*

*Escucha: eso que llamas muerte
lo recuerdo.*

*Sobre la cabeza, ruidos, ramas movedizas del pino.
Después nada. El débil sol
temblaba sobre la superficie seca.*

*Es atroz sobrevivir
como conciencia
enterrada en lo oscuro.*

*Después todo acabó: eso que temes, ser
un alma e incapaz
de hablar, terminar abruptamente, con la tierra yerta
apenas inclinada. Y algo que tomé
por pájaros abalanzándose sobre los setos.*

*Tú que no recuerdas
el pasaje desde el otro mundo
te digo que podía hablar otra vez: lo que
regresa del olvido regresa
para hallar una voz:
del centro de mi vida surgía
una gran fuente, sombras de azul
profundo sobre el azul del mar.*

Claudia Masín

2. LO NEUTRO Y LA POBREZA ESENCIAL

Podemos afirmar que hay una orientación hacia la preservación de la propia vida en la existencia de todo animal, incluido el ser

humano. Tal orientación se expresa más claramente en el conatus spinoziano³¹² como una dimensión ontológica; preservación que supondrá una lucha consciente e inconsciente por afirmar esa existencia, en primer lugar, desde lo puramente biológico (comer, dormir, aprender a responder y salvarse ante el peligro) y luego, en segundo lugar y más específicamente en el ámbito humano, esta afirmación supone reunir los recursos tanto intelectuales como materiales para dicha preservación más allá de lo biológico. De este modo, la vida del ser humano trasciende su constitución de lo puramente animal para emprender y realizar su vida a través de anhelos, inclinaciones, intereses, que contarán con no pocos obstáculos, pues esa vida humana se despliega expuesta en el mundo.

La exigencia que persiste en ese mundo pletórico de actividad es la vida humana como poder, no solamente como rasgo constitutivo de su biología y ontología, sino como deber. “Hacer es vivir más”, nos dice el poeta Vincente Alexandre. y es en este contexto de hacer constante en donde se inscribe el ser humano. Una actividad perenne a través de la cual se hace el mundo con su belleza y su fealdad. El ser humano dueño y señor de un espacio, en tanto despliega su poder para hacer ciencia, para hacer política, para hacer poesía y filosofía, para hacer historia, para hacer guerras. Todo lo cual se vincula con el

³¹² “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (Baruch Spinoza, *Ética*, Alianza editorial. Madrid, 2007, p. 203, É III D 6).

ejercicio de un dominio —y su éxito— en el que la voluntad del ser humano se pone de manifiesto como trazo fuerte que funda y destruye.

La vulnerabilidad, aun siendo la parte pasiva constitutiva del ser humano, queda sin embargo relegada y disimulada, como si se tratase del defecto que merece ser tenido en secreto, aun cuando sepamos que forma parte esencial nuestra. Es el apocamiento del yo, que pone de manifiesto una indigencia que nos es común y en la que debemos incluir al resto de los animales.

Prescindiendo necesariamente de los textos actuales de autoayuda, debemos admitir que son escasos los textos que encontramos en Filosofía en los que se reivindique esta desnudez esencial y que Maurice Blanchot destaca tanto en su obra crítica como en su obra de ficción. Una reivindicación que no es el llamado a romper con el mundo y su dinamismo y entregarnos a la inactividad, sino un arrojar luz sobre esa dimensión para decirnos que ya siempre está ahí; como la sonrisa, más bien macabra o irónica (pero también de ternura) que se asoma inesperadamente y vigila a esa suerte de Dios en su reino.

En las páginas anteriores vimos cómo nuestro autor destaca este apocamiento del yo en la experiencia literaria. La escritura literaria se despliega —y articula— en un espacio otro, que no es aquel que nos acoge en el mundo del proyecto humano. Esta diferencia fundamental, como dijimos, radica en que la experiencia de la escritura se constituye como experiencia de la desposesión, pues en ese espacio (literario) que

no pocas veces vinculamos al desierto³¹³, se forja la desaparición de la palabra como instrumento, surgiendo, así, un tipo de lenguaje que no tiene referencia más que a sí mismo, y en el que se descarta la pretensión de identificarlo como verdadero o falso, pues su índole no es la de la certeza o verdad sino su falta. Asimismo, la subjetividad del autor en este espacio queda desprovista de su propio poder en la medida en que Blanchot no reconoce en el escritor al ser humano dueño de sí mismo que organiza y crea una obra, sino al que, desposeído de sí, ya ausente, está al servicio de la obra y su carácter infinito.

Precisamente por este exilio de la palabra —su tránsito hacia la desaparición— y el exilio del escritor en tanto solo puede rodear la obra, concluimos que la experiencia de la escritura —y la obra—, desde la interpretación blanchotiana, estaban atravesadas por un poder impersonal que vinculamos a la pasividad y a la vulnerabilidad, y en las que advertimos el esbozo de lo que nuestro autor llamará en sus obras críticas posteriores como “lo neutro”.

2.1. VIDA Y MUERTE EN LO POSIBLE

*Pues no lo pueden todo
los celestes.*

³¹³ En *Le livre à venir* encontramos un ensayo titulado “La palabra profética” en el que Blanchot da una definición precisa del término “desierto”: “El desierto es ese afuera donde no se puede permanecer, puesto que estar allí es estar ya siempre fuera” (trad. cast., p. 106). De modo que el desierto simboliza el espacio del afuera en la medida en que se constituye como fuera de todo lugar.

*Ya que los mortales están
más cerca del abismo.*

Hölderlin

Va a ser en *L'entretien infini* en donde Blanchot da un paso más allá, cuando nos habla de una experiencia humana en la que el sujeto se halla sustraído de aquel tiempo del quehacer y la productividad, y gracias al cual nos proyectamos como dueños de nuestros dominios. Debemos, sin embargo, aclarar que *L'entretien infini* es un libro que compila artículos y ensayos de Blanchot desde 1953 hasta 1965 y que gravitan alrededor de temas que atravesarán toda la reflexión blanchotiana: el lenguaje, la multiplicidad, lo otro, el prójimo (l'Autrui), lo neutro. La particularidad de esta obra es que muchos de esos artículos se dan dentro de una conversación entre dos hablantes. Un recurso que hace que los temas que se abordan estén dentro de una oscilación que impiden fundarse como verdad, es decir, permite dar espacio a la escucha de múltiples sonidos que dan cabida al discernimiento. Uno de los hablantes afirma y el otro luego introduce una interrogante o una frase que funciona como desvío que estremece lo dicho: lo entredicho. Es de esta manera como, de nuevo, el discurso blanchotiano se instala en el espacio de un habla plural, por cuanto expone la polifonía de voces en aquello que describe.

Adentrándonos en el *L'entretien infini* para analizar las nociones que nos interesan, Blanchot nos habla del concepto de posibilidad³¹⁴. La posibilidad es, a la luz de lo que señala nuestro autor, la dimensión humana en la cual ésta se define siempre como poder, pues lo supone. Blanchot nos dice que lo que llamamos posible es “un cadre vide : c’est ce qui n’est pas en désaccord avec le réel, ou bien ce qui n’est pas encore réel, ni du reste nécessaire” (LEI, 58)³¹⁵. Desde esta perspectiva, lo posible o la posibilidad se enmarca fundamentalmente dentro de lo que puede o no puede ser. Tal concepto nos remitiría siempre a la determinación en la medida en que el lenguaje puede afirmarlo o negarlo, siendo, entonces, una garantía para comprender la realidad. Cuando decimos “es posible”, inmediatamente sabemos que el hecho o la cosa no pueden ser cuestionados ni por la ciencia, la lógica o nuestros hábitos³¹⁶.

La posibilidad o lo posible se enmarca, en este sentido, en la preexistencia de lo real, un marco regido por la verosimilitud y el sentido. Por esto, Blanchot añade y destaca una definición de lo posible que vincula con el poder:

³¹⁴ Etimológicamente, “posibilidad” proviene del latín *possibilitās* y hace referencia a la potencia, actitud u ocasión para que algo se produzca o para hacerlo. La posibilidad, así vista, forma parte fundamental de todo contexto que implique desarrollo.

³¹⁵ “es un marco vacío: es lo que no está en desacuerdo con lo real, o bien lo que aún no es real, ni, por lo tanto, necesario” (trad. cast., p. 52).

³¹⁶ LEI, 52.

“La possibilité, en ce nouveau sens, est plus que la réalité : c’est être, plus le pouvoir de l’être. La possibilité établit la réalité et la fonde : on est ce qu’on est seulement si on a le pouvoir de l’être. Ici, nous voyons aussitôt que l’homme n’a pas seulement des possibilités, mais c’est sa possibilité; nous ne sommes jamais purement et simplement, nous ne sommes qu’à partir et au regard des possibilités que nous sommes; c’est l’une de nos dimensions essentielles” (LEI, 59)³¹⁷.

En el fragmento citado, podemos ver las resonancias heideggerianas, pues Heidegger plantea la posibilidad extrema del ser humano en la muerte, así como lo absolutamente propio del hombre que se proyecta. De esta manera, la posibilidad será una dimensión que, si bien precede, es también condición para fertilizar el acontecimiento radical que es la muerte. La muerte no es tanto un fin como el medio a través del cual el ser humano se realiza en tanto ser finito que se orienta hacia la infinitud. La muerte, en este sentido, no sería oscuridad, sino un faro activo que da lugar a la anticipación de las posibilidades superables. Anudado al mundo, el *Dasein*, desde su carácter temporal, siendo también carencia —poder ser— *es* auténticamente una vez se enrumbe al cumplimiento de un proyecto siempre en miras hacia la

³¹⁷ “La posibilidad no es eso que es solamente posible y que debería considerarse como menos que real. La posibilidad, en este nuevo sentido, es más que la realidad: es ser más el poder de serlo. La posibilidad establece la realidad y la funda: se es lo que se es, sólo si se tiene el poder de serlo. Aquí, de inmediato, vemos que el hombre no es solamente posibilidades, sino que es su posibilidad; no somos nunca lisa y llanamente, sólo somos a partir de y con respecto a las posibilidades que somos; ésta es una de nuestras dimensiones esenciales” (trad. cast., p. 52).

“posibilidad de la imposibilidad” aboliendo de esta manera la errancia de nuestro ser finito. Con la muerte como auténtica posibilidad del *Dasein*, nuestra falibilidad como insuficiencia previa desaparece, encaminándonos hacia la *totalidad*³¹⁸.

La muerte como luz persistente, pues ella siempre está allí en nuestro devenir como interrupción de la vida, y ya no como la evidencia de nuestra pasividad más radical³¹⁹, inquieta a Blanchot, por cuanto, así

³¹⁸ “La liberación anticipante por la propia muerte libera de la dispersión en las posibilidades que se entrecruzan fortuitamente, de suerte que las posibilidades efectivas, es decir, situadas más acá de aquella posibilidad insuperable, puedan ser comprendidas y elegidas auténticamente. La anticipación abre a la existencia, como su posibilidad extrema, la renuncia a sí misma y así disuelve toda solidificación en posiciones existenciales alcanzadas (...) Puesto que la anticipación de la posibilidad insuperable abre al mismo tiempo a la comprensión de las posibilidades situadas más acá de ella, ella lleva consigo la posibilidad de la anticipación existencial del *Dasein* total, esto es, la posibilidad de existir concretamente como **poder-ser-total**” (Martin Heidegger, *El Ser y El Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 288). El subrayado es nuestro.

³¹⁹ A Blanchot le preocupa que al usar el concepto de “pasividad” para hablar de lo neutro, se traicione lo que en este hay de innumerable. Sin embargo, solo en este concepto puede apostar para referirse a un rasgo de lo neutro. Al buscar desmarcar tal definición del discurso de “la actividad, la coherencia, la unidad”, va a asociarlo a una inhumanidad del ser humano. Es lo que señala en *L'écriture du désastre*: “Le discours de la passivité la trahit nécessairement, mais peut ressaisir certains des traits par lesquels il es infidèle : non seulement le discours est actif, il se déploie, se développe selon les règles que lui assurent une certaine cohérence. (...) Le discours sur la passivité la fait apparaître, la présente et la représente, alors que, peut-être (peut-être), la passivité est cette part “inhumaine” de l’homme qui, destitue du pouvoir, écarté de l’unité, ne saurait donner lieu à rien qui apparaisse ou se montre” (EDD, 31) [“El discurso de la pasividad la traiciona necesariamente, pero puede recuperar algunos de sus rasgos debido a los cuales aquel es infiel: no solo el discurso es activo, se despliega, se desarrolla según unas reglas que le garantizan cierta coherencia. (...) El discurso de la pasividad hace que esta aparezca, la presenta y la representa, a pesar de que quizás (quizás), la pasividad es esa parte “inhumana” del hombre que, destituido del poder, apartado

vista, podríamos pensar que no existe el modo de salir de este dinamismo que es siempre actividad y poder y en el que nuestro destino humano aparece sellado, pues ni siquiera la muerte que se supone es el cese de toda actividad del Yo y sus sujeciones, deja de pertenecernos: “Mourant, je puis encore mourir, voilà notre signe d’homme” (LEI, 60)³²⁰.

La muerte, vista como la extrema posibilidad, no solo hace de ella el acontecimiento que es pura ganancia, sino que además pone de manifiesto una íntima relación de la muerte y nuestro ser por cuanto ha devenido episodio útil: desde ella me proyecto porque es mi muerte y en este giro autentifico mi existencia. Vale decir: a partir de la muerte me fundo todavía como poder. Precisamente por esto, Blanchot nos dirá que nuestras relaciones con el mundo son, sobre todo, relaciones de poder, un poder que no es que esté a nuestro alcance, sino que nos constituye y nos instala en un espacio que se proyecta como pura actividad.

Esta relación de poder de nosotros con el mundo, señala nuestro autor, se hace evidente en el lenguaje, pues, como lo advertimos en

de la unidad, no podría dar lugar a nada que aparezca o se muestre” (trad. cast., p. 20)].

³²⁰ “Muriendo, puedo todavía morir, he aquí nuestra señal de hombre” (trad. cast., p. 53).

páginas anteriores, el lenguaje hace desaparecer, cuando nombra, la particularidad de las cosas, elevándolas al mundo de lo eterno³²¹.

En esta desaparición de lo particular como obra del lenguaje, se pone en marcha una violencia³²² secreta que opera en el seno mismo del lenguaje, una violencia que se ofrece en el disimulo de una aniquilación permanente que es, no obstante, garantía del mundo³²³.

Si el destino humano halla su expresión más auténtica siendo a partir de la muerte; si la muerte, justamente por ser motor de actividad, deviene poder y le otorga al individuo ese poder que además se enlaza con el lenguaje, pues, como vimos, éste también se alimenta de la muerte para ser: ¿no sería pertinente preguntarnos por otro modo de ser, que no se vincule con el poder sino con nuestra parte más pasiva? En el caso de que exista este otro modo de conectar con nuestra parte más vulnerable, ¿cómo sería y bajo qué tipo de relación se enmarcaría?

³²¹ LEI, 60.

³²² “La violence est au travail dans le langage et, plus décidément, dans la parole de l’écriture, pour autant que le langage se dérobe au travail: cette action de se dérober appartient encore à la violence” (PAD, 65) [La violencia trabaja en el lenguaje y, sobre todo, el discurso de la escritura, tanto más cuanto que el lenguaje esquivo dicho trabajo: esta acción de esquivarse pertenece asimismo a la violencia. (trad. cast., p. 75)].

³²³ LEI, 53.

2.1.1. La inasibilidad y la (no) relación con lo imposible

*El presente-pasado, el presente-futuro.
Nada que preceda y nada que suceda,
sólo las ofrendas de la imaginación.*

René Char

*Era el desfile de los habitantes desunidos,
las sombras de ninguna región.*

Rafael Cadenas

Blanchot introduce en la IV parte de *L'entretien infini* una pregunta que nos parece definitiva en la medida en que cuestiona ese modo de ser inscrito, sin descanso, en el poder ser. Plantea la inquietud de si acaso existe la posibilidad de que se nos arroje de ese territorio fértil, que suele ser el tiempo de lo posible como fuerza, y se nos instale en un tiempo diferente, en el que no haya lugar para nuestros proyectos, sino que, al contrario, nos vincule a lo que ya no puede tener lugar y en donde no se produciría una asimilación de lo singular:

“Nous demanderons-nous encore : s’il y a possibilité parce que toujours en train de pouvoir, nous sommes cet être dressé vers l’avenir, toujours en avance sur soi et jusque dans ce retard qu’il est aussi, prenant les devants et se prévenant, n’aurions-nous pas chance d’être entraînés dans une expérience tout autre, s’il arrivait que celle-ci fût elle d’un temps en défaut, et comme privé de cette dimension de dépassement, dès lors ne passant pas et n’ayant non plus jamais eu à passer? (LEI, 62)³²⁴.

³²⁴ “Nos preguntaremos: ¿si hay posibilidad (dado que, siempre pudiendo, somos este ser erguido hacia el porvenir, siempre adelantado a sí mismo y hasta en ese

¿Es posible verse arrastrado por otro tipo de experiencia, en la que el tiempo quedara suspendido, permaneciendo varado en un ahora sin porvenir, despojado de todo proyecto, constituyéndose como lo propiamente irrealizable y, en este sentido, aunado a la imposibilidad? Es decir: ¿podríamos hablar —referirnos— a otro modo de ser desmarcado del poder? Es preciso recordar aquí nuevamente el tiempo otro del que nos habla Blanchot en su obra crítica anterior, refiriéndose al ejercicio de la escritura en particular y al arte en general: el tiempo del arte es otro en tanto aparta —arruina—, tanto al lenguaje como al escritor, del mundo de los fines, pues ese mundo desaparece con sus urgencias y exigencias en tanto el Yo es despojado del poder de decir. Pero, en el fragmento citado, Blanchot ya no se está refiriendo a la experiencia artística, sino a otro tipo de relación de nosotros con el mundo y en el que el arte, específicamente en este apartado, no figuraría.

Un tipo de relación en el que toda posibilidad de producción, de identificación, clasificación³²⁵, quedaría anulada. “Mais alors vient

retraso que él es también tomando la delantera y previniéndose), no tendríamos la oportunidad de vernos arrastrados a una experiencia totalmente distinta, si sucediera que ésta fuese la de un tiempo que falta, un tiempo como privado de la dimensión de la superación, que desde entonces ya no pasa y que tampoco nunca ha tenido que pasar” (trad.cast., p. 55).

³²⁵ “Tous ces mots, prise, identification, réduction, cachent en eux cette reddition qui est dans la connaissance comme sa mesure : il faut rendre raison, il faut que ce qu’il y a à connaître, l’inconnue, se rende a connu” (DI, 61) [“Todas estas palabras, pinza, identificación, reducción, ocultan en su seno la rendición que en el conocimiento es algo así como su medida: hay que hacer razón, es preciso que

cette question apparemment innocente : n'existe-t-il pas des rapports, c'est-à-dire un langage échappant à ce mouvement de la puissance par lequel le monde ne cesse de s'accomplir? Dans ce cas, ces rapports et ce langage échapperaient aussi à la possibilité" (LEI, p. 61)³²⁶. Blanchot se está refiriendo a la relación con la imposibilidad, es decir, una relación con ese espacio improductivo que nos desplazaría al abandono y orfandad y en el que la vulnerabilidad estaría enlazada con lo más pasivo de la muerte. Sin embargo, existe la dificultad, y de esto es consciente Blanchot, de que el movimiento de la imposibilidad³²⁷ como tal al ser recibido por el pensamiento pueda ser asumido como poder, en la medida en que el pensamiento se adueñe de ella:

“Qu’ainsi, toutefois, “l’impossibilité” —ce qui échappe, sans qu’il y ait lieu d’y échapper— soit, non pas le privilège de telle expérience exceptionnelle, mais derrière chacune d’elles en comme une autre dimension, nous pouvons commencer à nous en douter. Et, aussi, que si la possibilité a sa source dans notre fin même qu’elle éclaire comme notre pouvoir le plus propre, selon la requête de Hölderlin : “*Car c’est mourir que je veux, et c’est un droit de l’homme*”, c’est de cette même

aquello que está por conocer, lo desconocido, se rinda a lo conocido” (trad.cast., p. 54)].

³²⁶ “Pero entonces llega esta pregunta aparentemente inocente: ¿no hay relaciones, es decir, un lenguaje que escape a este movimiento del poder gracias al cual el mundo no deja de realizarse? En este caso, dichas relaciones y dicho lenguaje se escaparían también de la posibilidad” (trad. cast., p. 54).

³²⁷ La imposibilidad la define el propio Blanchot como “une relation échappant au pouvoir” (DI, 54) [“Una relación que escapa al poder” (trad. cast., p. 48)].

source, mais cette fois origenellement scellée (...)”
(LEI, 64)³²⁸.

Es pertinente destacar el matiz que introduce Blanchot en esta parte señalando que la imposibilidad está en la experiencia como su otra dimensión. No pretende nuestro autor recusar el mundo de los fines y nuestros cálculos o criticarlo o restarle importancia, sino que, más bien, busca arrojar luz describiéndonos que hay una dimensión de la realidad sobre la que no tenemos control; una dimensión que no se pliega a nuestros fines y, aunque ella, la imposibilidad, emane de la misma fuente de la que emana la posibilidad, en el caso de la imposibilidad esta fuente permanece oscura, de ahí su carácter imprevisible: lo que no se espera y, aun sucediendo, no tiene lugar, o, si acaso, un lugar absolutamente fuera de nuestros dominios, de esta manera, como se señala en el libro *La imposible amistad*: “(...) es la imposibilidad la que no habilita al lenguaje para convertirse en un informe policial, en poder de negación, en dominio conceptual. El yo como autoconsciencia nunca puede ser sujeto de esta imposible experiencia”³²⁹.

³²⁸ “Sin embargo, podemos empezar a dudar de que “la imposibilidad” –lo que escapa, sin que haya lugar a escaparle– sea, no el privilegio de tal experiencia excepcional, sino que está detrás de cada una de ellas y sean como su otra dimensión. Y, también, que si la posibilidad emana de nuestro mismo fin, que ella aclara como nuestro poder más propio, según el requerimiento de Hölderlin: “*Pues morir es lo que quiero, y es un derecho del hombre*”, “la imposibilidad”, por su parte es originaria de esta misma fuente, pero esta vez originariamente sellada (...)” (trad. cast, p. 56).

³²⁹ Marta, López y Liliana, Bovecchi, *La imposible amistad*, p. 65.

La imposibilidad, desde esta perspectiva, aparece como la grieta que es más perforación que hendidura; una falla en el tejido del mundo, el error que nos desaloja de la permanencia, de la luminosidad del día que es trabajo y eficacia. La voluntad humana nada podría en este espacio en el que lo inexpresable sería lo único que podría traducir a la imposibilidad como extrañeza, es decir, el silencio. En este sentido, no habría “ni pretensión ni retención. No esperar nada y olvidarlo todo — lo contrario de la subjetividad—”³³⁰.

El azar, sin embargo, podría inscribirse en este espacio, pues se constituye a través de lo imprevisible, pero nos dirá Blanchot, no sin ironía, que incluso el azar, siendo aquello que nos desapropia y desajusta, lo mencionamos como si estuviera en nuestro poder. Decimos “tengo suerte”, cuando en realidad, la suerte —el azar— es el que “nos tiene” a nosotros:

“J’ai de la chance”. Formule aussi forte qu’effrontée, car la chance dépossède et désapproprie. Ce qui, ô joueur qui prétends parler au nom du jeu, reviendrait à dire : je possède ce qui dépossède, étant le rapport de dépossession” (PMA, 41)³³¹.

³³⁰ Emmanuel Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, Mínima Trotta, p. 57.

³³¹ “‘Tengo suerte’. Fórmula tan frecuente como descarada, pues la suerte desposee y desapropia. Lo cual ¡jugador que pretender hablar en nombre del juego!, vendría a decir: poseo lo que desposee, siendo la relación de desposesión” (trad. cast., p. 57).

Blanchot llama la atención sobre nuestra tendencia a querer categorizarlo todo. Así, dependiendo de cómo un evento imprevisto nos afecte, diremos que tenemos buena o mala suerte, aun cuando a ese acontecimiento le dé igual nuestro devenir³³². Este ejercicio es otra de las maneras de someter y reducir lo que aparece dentro de una multiplicidad abundante y frente a la cual debemos armarnos —para contenerla— con el sentido: “La chance, c’est le nom par lequel t’attire le hasard pour que tu ne sois pas conscient de la multiplicité non qualifiable où te perd et sans autres règles que celles qui toujours relancent le multiple comme jeu: le jeu du multiple”³³³. La sed humana de nombrar para atajar la multiplicidad y fingir su control no hace desaparecer la condición de enigma de esa multiplicidad. Esta es, más que exigencia, el recordatorio que nos hace Blanchot. Una postura que es no tanto la de un aguafiestas en medio del espectáculo mundano, como la formulación —en su modo huidizo— de nuestro carácter precario y menesteroso.

³³² “C’est qui revient à dire qu’il n’y a pas de chance pour la chance, et à dire que la seule chance serait en ce rapport anonyme qui lui-même ne saurait être appelé chance ou seulement cette chance qui n’échoit pas, dont le neutre jouerait en s’y laissant jouer” (PMA, 41) [Lo que viene a decir que no hay suerte para suerte y que la única suerte residiría en esa relación anónima que, a su vez, no podría ser llamada suerte o solo aquella suerte que no acaece, y con la que lo neutro jugaría dejando que ésta se burle de él” (trad. cast., pp. 56-57)].

³³³ “La suerte es el nombre con el que el azar te atrae a fin de que no seas consciente de la multiplicidad no calificable en la que te pierde y sin más reglas que las que siempre lanzan de nuevo lo múltiple como juego: el juego como múltiple” (trad. cast., pp. 58-59).

Pero existe una experiencia que da cuenta de manera más literal de esa experiencia con lo imposible. ¿Cuál sería, entonces, esta otra relación no solamente del pensamiento consigo mismo, sino también nuestra relación con el mundo en la que el pensamiento no llega a su fin, sino que se establece una medida distinta a la del poder (la de apropiación)? Dirá nuestro autor: la relación con lo otro, lo otro como aquello que no pertenece al orden de la claridad y del sentido y que no es ya lo cercano familiar, sino lo más radicalmente lejano, no porque esté apartado de nosotros, sino por la imposibilidad de apropiárnoslo, alcanzarlo y, en esta medida, dominarlo.

La imposibilidad aparece entonces como anterior a toda negación y a toda afirmación y, en este sentido, fuera del proceso dialéctico; la imposibilidad arruinaría el tiempo, y si el tiempo desaparece, podríamos decir que con él también se borra la voluntad de hacer sentidos: así, el tiempo de la imposibilidad deviene el punto oscilante que no cristalizará como futuro en la medida en que no puede proyectarse: por el contrario, el presente se ahonda en una dispersión que es un puro tránsito que no llega a fijarse como presente, el presente tal cual lo conocemos en nuestro día a día: un presente atestado de posibilidades, en el que, parafraseando a René Char, retenemos y proyectamos³³⁴. Este presente al que se refiere Blanchot, es puro paso

³³⁴ “C'est á cette exaltante alliance des contraires que René Chat fait allusion lorsqu'il dit: le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient” (LEI, 300).

y no se asienta ni en un pasado, ni en el presente (tal como lo concebimos) ni en el porvenir, es lo que Blanchot va a definir como *lo incesante*³³⁵.

“(…) dans l’impossibilité, l’immédiat est la présence à laquelle l’on ne peut être présent, mais d’où l’on ne peut s’écarter, ou encore ce qui échappe en ceci même qu’il n’y a pas à lui échapper, l’*insaisissable* dont *on ne se dessaisit pas*, ce qui régit, c’est ne pas le recueillement immobile de l’unique, mais le renversement infini de la dispersion, mouvement non dialectique, où la contrariété est étrangère à l’opposition, à la conciliation, et où l’autre ne revient jamais au même : l’appellerons-nous le devenir, le secret du devenir?” (LEI, 65)³³⁶.

³³⁵ “Dans l’impossibilité, le temps change de sens, ne se donne plus à partir de l’avenir comme ce qui rassemble en dépassant, mais est la dispersion du présent qui ne passe pas, tout en n’étant que passage, ne se fixe jamais dans un présent, ne se remet à aucun passé, ne va vers nul avenir : l’*incessant*” (LEI, 64-65) [“En la imposibilidad, el tiempo cambia de sentido, ya no se entrega a partir del porvenir como lo que reúne superando, sino que es la dispersión del presente que no pasa, siendo solo solamente tránsito, y no se fija nunca en un presente, ni se remite a ningún pasado, ni va hacia ningún porvenir: *lo incesante*” (trad. cast., p. 57)].

³³⁶ Este otro rasgo: “en la imposibilidad, lo inmediato es la presencia en la que no puede estar presente, pero de donde uno no puede apartarse, o incluso lo que se escapa en eso mismo de lo no ha lugar escaparse, que precisamente no hay cómo escaparle, lo *inaprehensible* de lo que *uno no se desprende*. Tercer rasgo: en la experiencia de la imposibilidad, no rige el recogimiento inmóvil de lo único, sino el trastrueque infinito de la dispersión, movimiento no dialéctico, donde la contrariedad es ajena a la oposición, a la conciliación, y en que lo *otro* no es nunca igual a lo mismo: ¿lo llamaremos el *devenir*, el secreto del *devenir*? Secreto que se separa de todo secreto y se da como el apartamiento de la diferencia” (trad. cast., p. 90). El subrayado pertenece al original.

De modo que uno de los rasgos a través de los cuales nos podríamos acercar a la comprensión de la imposibilidad es lo inmediato, entendido como aquella presencia en la que el ser humano está inmerso, pero de la que no puede desatenderse por un movimiento de la voluntad. Es decir, Blanchot nos habla tal vez de una experiencia de la que sólo se es testigo, pero en la que la mirada se adentra en una pura contemplación que no puede dar cuenta de nada; la presencia de lo neutro:

“Le Neutre, la douce interdiction du mourir, là où, de seuil en seuil, œil sans regard, le silence nous porte dans la proximité du lointain. Parole encore à dire au-delà des vivants et des morts, *témoignant pour l’absence d’attestation*” (PAD, 107)³³⁷.

Extraña experiencia que, aun cuando se experimente, no podamos decir que la experimentamos —que nos pertenezca— y precisamente porque no nos pertenece, sino que nos ocurre o padecemos, es por lo que no podemos escapar, porque no somos, en ese estado o momento, ni poder de afirmación ni de negación. Es el momento del olvido —“œil sans regard”— que se constituye como puro comienzo. Más adelante veremos que esta experiencia que

³³⁷ “Lo neutro, la dulce interdicción del morir, allí donde, de umbral en umbral, ojo sin mirada, el silencio nos lleva a la proximidad de lo lejano. Habla todavía por decir más allá de los vivos y de los muertos, *que testifica por la ausencia de atestación*” (trad. cast., p. 107).

experimentamos fuera de nosotros mismos, Blanchot la vinculará con el sufrimiento extremo.

El otro rasgo que nos describe la imposibilidad, según lo que señala Blanchot, es que no hay recogimiento de términos para producir luego la síntesis o superación, al modo de la dialéctica, sino que en la imposibilidad hay la pura dispersión, así como la diferencia radical, aquello que impide que ese acontecimiento de dispersión sea subsumido por el saber que aspira a lo unitario. En este sentido, la imposibilidad manifiesta el carácter irreducible de lo otro.

Blanchot cita, a propósito de esto, unas líneas de Simone Weil que introduce la relación entre imposibilidad y desgracia: “La vie humaine est *impossible*, mais le malheur seul le fait sentir” (LEI, 67)³³⁸ y nos dice que Weil no está de ninguna manera denunciando el carácter absurdo de la vida (tal denuncia formaría parte de lo que nuestro autor llama la posibilidad), sino que, más bien, reconoce en la imposibilidad lo que escapa a ser nombrado por el lenguaje, la desnudez esencial:

“notre appartenance la plus humaine à l’immédiate vie humaine, celle qu’il nous revient de soutenir, chaque fois que, dépouillés, par le malheur, de formes habillés du pouvoir, nous atteignons la nudité de tout rapport, ce rapport à la présence de

³³⁸ “La vida humana es imposible, pero únicamente la desgracia permite sentirlo” (trad. cast., p. 59). El subrayado pertenece al original.

l'autre, dans la passion infinie qui vient d'elle"
(LEI, 67)³³⁹.

La imposibilidad como nuestra dimensión inicial en la existencia desnuda de adornos y artificios que antecede cualquier otra. El *il* y *a* de Lévinas tiene su resonancia en estas líneas, por cuanto la imposibilidad abre paso a lo otro que se revela como el murmullo que emerge en la desnudez de toda identidad, de toda especificidad y, por tanto, de toda clasificación; en este vacío aparece un residuo o excedente³⁴⁰ que no cuida de sí ni puede intervenir en el mundo del sentido ni la totalidad. Es desde esta perspectiva en que la desgracia aparece como experiencia a través de la cual surge la imposibilidad, así como cuando nuestro poder se suspende y quedamos como sin proyecto y sin meta. Es, pues, la experiencia con aquello que huye de la luz diurna, en la medida en que tendemos a vivir negándolo, no por arrogancia, sino porque somos, también esencialmente, seres encaminados hacia una realización perpetua que tiene su correlato en el poder hacer: “(...) l'impossibilité, ce qui échappe à tout négatif, ne cesse pas d'excéder, en le ruinant, tout

³³⁹ “nuestra pertenencia más humana a la inmediata vida humana, la que nos corresponde sostener, cada vez que, despojados, por la desgracia, de las formas acicaladas del poder, alcanzamos la desnudez de toda relación, esta relación es la presencia desnuda, presencia de lo otro, en la pasión infinita que viene de ella” (trad. cast., p. 59).

³⁴⁰ “En la noche (...) el exterior permanece sin relación con el interior. Eso ya no es más dato. Eso no es más mundo. Lo que se llama yo, está él mismo, sumergido en la noche, invadido, despersonalizado, sofocado por ella. La desaparición de todas las cosas y la desaparición del yo, nos conducen a lo que no puede desaparecer, al hecho mismo del ser al cual se participa, con o sin gusto, sin haber tomado la iniciativa, anónimamente” (Emmanuel Lévinas, *De la existencia al existente*, Arena, 1986, p. 95).

positif, étant ce que en quoi l'on est toujours déjà engagé par une expérience plus initiale que toute initiative, prévenant tout commencement et excluant tout mouvement d'action pour s'en dégager" (LEI, 66)³⁴¹. La imposibilidad es, como dijimos, anterior a toda experiencia; es, si se quiere, el origen donde no resuena nada que pueda recogerse desde una racionalidad legisladora, sino que aparece como presencia que trueca en ausencia y que no puede contenerse, que no puede ubicarse pero está ahí, como un vacío que, sin embargo, parlotea y excluye, ya lo habíamos visto antes, nuestra voluntad para desligarnos de eso que es puro comienzo y de cuya fuente no mana sino lo que no se puede nombrar y permanece diferido siempre. Así es, pues, como, finalmente, Blanchot definirá a la imposibilidad: como "la passion du Dehors même" (LEI, 66)³⁴².

Resumiendo, podemos decir que lo posible serán las infinitas determinaciones a través de las cuales las cosas del mundo devienen objetos y nosotros sujetos. Lo posible es aquello gracias a lo cual nombramos, clasificamos, nos identificamos, lo imposible o imposibilidad escaparía de esto, sin dejar de tener en cuenta que la imposibilidad es otra dimensión del Ser. Dice Blanchot: "Devrions-nous donc dire : l'impossibilité est l'être même? Assurément, nous le

³⁴¹ "(...) la imposibilidad, eso que escapa de todo negativo, no deja de exceder, arruinándolo, todo positivo, siendo aquello en lo que a uno siempre le embarca una experiencia más inicial que toda iniciativa, previniendo cualquier comienzo y excluyendo cualquier movimiento de acción para desvincularse de ello" (trad. cast., p. 58).

³⁴² "La pasión del Afuera mismo" (trad. cast., p. 58).

devons” y añade: Mais ne devons-nous par dire aussi: l'impossibilité, ni négation ni affirmation, indique ce qui, dans l'être, a toujours précédé l'être et ne se rend pas à aucune ontologie. Assurément, nous le devons!” (LEI, 66)³⁴³. En este giro no sólo vemos una concepción del ser opuesta a lo que toda la tradición que desde Parménides se vino desplegando: el ser como posibilidad, fértil de determinaciones posibles, sino que se nos habla de una anterioridad, de algo “precedente” a ese ser y que, si acaso no está en él, lo supone. Blanchot recusa, pero no se opone a esta concepción que ha dominado en la historia de la filosofía, sino que nos dice que el ser también supone la imposibilidad, que, empero, que aparece como aquel resquicio que está, no obstante, fuera de toda ontología: “C'est qui revient à reconnaître dans la possibilité le pouvoir souverain de nier l'être : l'homme, chaque fois qu'il est à partir de la possibilité, est l'être *sans être*” (LEI, 66-67)³⁴⁴.

En las páginas anteriores, vimos cómo esta experiencia de lo que no somos capaces de experimentar, en la medida en que no somos un poder, se da en el ámbito literario, más específicamente en la realidad del poema, así como también en el que escribe la obra, pero esta vez

³⁴³ “¿Deberíamos por tanto decir que la imposibilidad es el ser mismo? Por supuesto, ¡debemos decirlo! (...) Pero asimismo ¿no debemos decir que la imposibilidad, ni negación ni afirmación, indica aquello que en el ser, ya siempre ha *precedido* al ser y no se rinde ante ninguna ontología? ¡Debemos decirlo!” (trad.cast., p. 58).

³⁴⁴ “Lo cual viene a reconocer en la posibilidad el poder soberano de negar el ser: el hombre cada vez que es partir de la posibilidad, es el ser *sin ser*” (trad. cast., pp. 58-59).

Blanchot nos habla de lo *neutro* como una dimensión constitutiva de nuestra finitud, en la medida en que lo neutro ya no es relativo a uno u otro aspecto específico de la realidad del ser humano, sino que le es esencial, es decir, remite a su constitución ontológica. No nos debe confundir, sin embargo, el hecho de que esta dimensión solo se ponga de manifiesto en relación a determinados tipos de experiencias, puesto que es algo que ya siempre está ahí: lo que ocurre, nos dice, es que nuestros modos más habituales de relacionarnos con el mundo y nuestra propia realidad ocultan esta dimensión. Como hemos visto, Blanchot considera que el pensamiento es uno de estos modos en los que lo neutro permanece velado; el sufrimiento, en cambio, sería una experiencia en la que lo neutro se hace patente. Nuestro autor, a través de la descripción del sufrimiento, intenta arrojar luz sobre esta noción.

2.2. EL SUFRIMIENTO COMO VÍA DE CONOCIMIENTO

Cierta desmesura parece ponerse de manifiesto en esta experiencia que da cuenta de nuestra relación con lo otro y en la que el pensamiento no solo no puede acoger, sino que el lenguaje no puede decir. En un primer momento, Blanchot nos dirá que esta experiencia es la del sufrimiento físico:

“Expérience que nous n’avons pas à aller chercher très loin, si elle est donné dans la souffrance la plus commune, et d’abord physique. Sans doute, là où la souffrance est mesurée, elle est encore supportée, subie certes, mais, dans cette patience que nous

sommes vis-à-vis d'elle, ressaisie et assumée,
reprise et même comprise" (LEI, 62)³⁴⁵.

Blanchot, en el fragmento citado, nos habla de un primer tipo de sufrimiento que puede ser medido, que incluso puede ser comprendido en la medida en que puede sobrellevarse. Es un padecimiento en el que el yo continúa alerta dentro de un tiempo que aún le permite proyectarse. Este grado de padecimiento nos lleva a referirnos al sufrimiento como medio de conocimiento. Aun cuando en la historia de la Filosofía no encontramos un desarrollo teórico de éste en su carácter pedagógico, encontramos, sin embargo, que filósofos contemporáneos han abordado el concepto a partir de la literatura pues es en la literatura donde encontramos el análisis de la experiencia del dolor y el sufrimiento de un modo más prolijo³⁴⁶.

³⁴⁵ "Experiencia que no tenemos que ir a buscar muy lejos, si se da en el sufrimiento más común, y en primer lugar el físico. Sin duda ahí donde el sufrimiento es medido, todavía se soporta, se sufre, pero en esta paciencia, que somos frente a él, se recobra y se asume, se reanuda e incluso se comprende" (trad. cast., p. 55).

³⁴⁶ En la disertación "Aproximación al dolor en la Literatura", de María Cristina Viñuela, encontramos esta distinción fundamental: "Ricardo Yepes Stork define el dolor como: "un daño de sentido, primero en la sensibilidad, como un intruso punzante, que se presenta repentinamente y desorganiza la relación del hombre con su cuerpo"; y define el sufrimiento como "la quiebra y el desgarró íntimos del afligido (...) El sufrimiento hace más daño interior. Es menos comunicable. Interviene la memoria, la imaginación y la inteligencia". El dolor, entonces, está más circunscrito a la esfera de lo físico, mientras que el sufrimiento abarca la dimensión espiritual" (*Anales de la academia nacional de ciencias morales y políticas*, Parte II: Institutos de Bioética, Buenos Aires, 2010, p. 7).

Martha Nussbaum en su libro *El conocimiento del amor*³⁴⁷, nos habla del sufrimiento a partir de una novela de Marcel Proust, *Albertine disparue*³⁴⁸. Esta novela narra la huida de la protagonista, Albertine, y el consecuente abandono a su amante Marcel. Nussbaum toma como referencia este texto, pues en él, dice la filósofa, se muestra la importancia que tiene el sufrimiento para el conocimiento³⁴⁹:

“Creía que, como un analista preciso, no me había dejado nada afuera. Creía que conocía cada rincón de mi corazón. Para eliminar o quitar estos obstáculos, necesitamos, como expresa el propio Marcel, un instrumento que “sutil, poderoso y apropiado para medir la verdad”. Este instrumento se nos ofrece en el sufrimiento”³⁵⁰.

Y es que para Marcel, hasta el momento en que sabe que Albertine lo ha abandonado, está convencido del cese de su amor por ella. Es esta fuga imprevista la que le hace comprender, desde el dolor, que aún ama a Albertine. Marcel, nos dice Nussbaum, no está conociéndose a sí mismo por un conocimiento científico, esto es, desde una consciencia exterior y objetiva, sino que éste es más bien sustituido por ese otro modo de conocimiento que es el del dolor o sufrimiento: “En vez de intentar conocerse a sí mismo de una manera científica,

³⁴⁷ Martha Nussbaum, *El conocimiento del amor*, A. Machado libros, Madrid, 2005.

³⁴⁸ Marcel Proust, *Albertine disparue*, Thélème, Paris, 2006.

³⁴⁹ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, p. 457.

³⁵⁰ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, p. 460.

reconoce *en* su sufrimiento y *en* sus complejas respuestas, qué y quién es él”³⁵¹.

Martha Nussbaum va más allá en su argumento cuando señala que el protagonista, al ser abandonado, no sólo ha conocido, por el sufrimiento, una verdad que hasta ese instante ignoraba, sino que además lo ha puesto en contacto con un rasgo previo de su condición humana: “su condición de ser con necesidades, su incompletud radical”³⁵².

De modo que Nussbaum nos habla de un sufrimiento que es sendero a través del cual se llega al conocimiento del alma humana. Es, por lo tanto, un elemento que permite dos tipos de conocimientos, el psicológico y el ontológico en la medida en que el sufrimiento nos pone en contacto con la verdad de un sentimiento, pero también con la verdad de nuestra condición de seres necesitados.

En el libro *El enigma del sufrimiento*³⁵³ Kovadloff también nos expondrá una teoría acerca del dolor y el sufrimiento y a través de la cual establece una distinción, pero en la que, como Martha Nussbaum, ubica a ambos en el espacio de lo apropiable. El sufrimiento, en este sentido, deviene no sólo aquello que disloca mi estar en el mundo, sino

³⁵¹ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, p. 462.

³⁵² Nussbaum, *El conocimiento del amor*, p. 462.

³⁵³ Santiago Kovadloff, *El enigma del sufrimiento*, Sudamericana, Buenos Aires, 2008.

que se vuelve beneficioso, si soy capaz de interiorizarlo y reponerme para sacar de él el mayor provecho posible: “Es en el hombre doliente y sólo en él, donde habrá de gestarse, si se gesta, el porvenir de quien sepa sufrir”³⁵⁴. Antes del sufrimiento se da el dolor y sólo en el sufrimiento puede darse la experiencia de *saber* sufrir, es decir, lograr, desde una subjetividad que apuesta y se finge poderosa, transformar el dolor en una experiencia que hará del sufrimiento condición para hacernos más sabios. Dependiendo de cómo se dé esa transformación: “permite o impide el pasaje al sufrimiento entendido como momento de máxima riqueza personal”³⁵⁵. El sufrimiento como ventaja, pero también como necesidad para adquirir una profundidad que sin el sufrimiento nos estaría vedada.

Este sufrimiento del que también podemos sacar provecho, podemos vincularlo al primer tipo de sufrimiento del que nos habla Blanchot, cuando nos dice que incluso en el sufrimiento físico extremo, cuando quien lo padece clama por la muerte es porque el padecimiento es aún soportable:

“L’extrême souffrance, physique d’abord, parle autrement : quand elle appelle la mort, c’est qu’elle est encore supportable, car elle espère, elle espère en la fin, et cet espoir signifie une alliance avec l’avenir, une promesse du temps. L’homme reste

³⁵⁴ Kovadloff, *El enigma del sufrimiento*, p. 17.

³⁵⁵ Kovadloff, *El enigma del sufrimiento*, p. 38.

maître de son destin, il reste libre d'en finir avec la souffrance" (LEI, 257)³⁵⁶.

Este primer tipo de sufrimiento, en el que el yo todavía permanece dentro de los límites de su soberanía pues aguarda, desde la esperanza como proyección, a que el padecimiento cese en algún momento, sea porque se espera un auxilio que le ponga fin, o bien porque se desea la muerte para también poner fin al dolor extremo, no desaloja a quien lo soporta del tiempo que transcurre y que, en tanto proyección futura, repetimos, se constituye como esperanza de interrupción. Solemos incluso pensar y celebrar que quien soporta y supera este tipo de sufrimiento, una vez liberado, ha ganado una prueba individual que admiramos. Digamos que quien resiste el sufrimiento y lo supera, adquiere un rasgo de heroicidad y este rasgo se da fundamentalmente porque ha logrado vencer y trascender el padecimiento. Pero debemos resaltar que tal heroicidad también tiene que ver con que el que logra imponerse y dominar el momento de pasividad, puede contarla, su historia pasa, así, a formar parte del dominio del lenguaje. Es decir, el sufrimiento como experiencia de la vulnerabilidad que se puede transmitir a través del lenguaje, ya que puede ser explicado, pero también como vía de conocimiento o recurso

³⁵⁶ "El extremo sufrimiento, físico en primer lugar, habla de otro modo: cuando invoca la muerte es que es todavía soportable, porque él espera, espera en el fin, y esta esperanza significa una alianza con el porvenir, una promesa del tiempo. El hombre sigue siendo dueño de su destino; sigue siendo libre de acabar con el sufrimiento" (trad. cast., p. 222).

para hacernos mejores seres humanos. Desde esta perspectiva, el sufrimiento así entendido posee una medida que se establece, porque el individuo que sufre no deja de tener relación con el mundo del que forma parte.

De modo que este primer tipo de sufrimiento se caracteriza, primeramente, porque el individuo que lo padece todavía es dueño de sí. Esto implicaría, siguiendo la línea blanchotiana, que el tiempo permanece igual, pues la relación de ese yo con el mundo no se ha alterado. Luego, si el sufrimiento se soporta, es decir, se tolera, entonces podemos afirmar que tiene una medida y si tiene una medida, podemos definirlo, acotarlo.

Estamos obligados, no obstante, a señalar que, si partimos de una definición de sufrimiento como el estado en el que nuestra fuerza vital disminuye notablemente, impidiendo nuestra capacidad de reacción, de acción y de toma de cualquier iniciativa, podríamos decir que en este primer tipo de sufrimiento del que nos habla Blanchot vinculándolo al dolor físico, no siempre quien lo sufre se mantiene dueño absoluto de sus facultades e iniciativas.

2.2.1. El sufrimiento y la mirada anónima: el testigo

Michel de Montaigne, por ejemplo, en uno de sus ensayos titulados “De la ejercitación”³⁵⁷ y en el que reflexiona acerca de cómo

³⁵⁷ “Durante nuestras terceras guerras de religión, o segundas (no recuerdo a punto fijo), habiendo salido a pasear por un lugar que dista una legua de mi casa, (...) creyéndome en seguridad completa y tan próximo a mi retiro, que no tenía necesidad de mayores aprestos, cogí un caballo ágil, pero poco fuerte a mi regreso, presénteseme ocasión de ayudarme del animal para un servicio que no era el que más lo acomodaba; un individuo de entre mis gentes, recio y de gran estatura, que montaba un caballo fuerte, por hacer alarde de llevarnos a todos la delantera, soltó su cabalgadura a toda brida en la dirección del camino que yo llevaba, y cayó como un coloso sobre el hombrecillo y su caballito, a quienes derribó con toda la fuerza de su velocidad y pesantez, lanzándonos a uno y a otro los pies al aire, de tal suerte que el caballo cayó por tierra completamente atolondrado, y yo fui, a dar diez o doce pasos más allá, tendido boca abajo, con el rostro destrozado y desollado; mi espada, que montado tenía en la mano, estaba también diez pasos más allá, mi cinturón hecho añicos, y yo no tenía más movimiento ni sensaciones que un cepo (...) Me parecía que mi vida estaba sólo pendiente del borde de mis labios; cerraba mis ojos para ayudar, creyendo así echarla hacia fuera, y encontraba cierta dulzura en languidecer dejar el campo libre a las sensaciones que me dominaban, las cuales nadaban en la superficie de mi alma, tan débil como el resto de mi persona, y que no sólo estaban exentas de dolor, sino que a ellas se mezclaba cierta dulzura como la que sentimos cuando empieza a dominarnos el sueño.

Creo que ése es el estado en que se encuentran las personas que vemos desfallecer de debilidad en la agonía, y creo también que sin razón las compadecemos, considerando que se encuentran agitadas por dolores crueles o que tienen el alma oprimida por una tensión penosa (...) Tenía mi pecho oprimido por la sangre coagulada; mis manos efectuaban movimientos por sí mismas, como acontece cuando el picor acomete alguna parte de nuestro cuerpo que van derechas a él sin el dictamen de la voluntad. Vense muchos animales y hasta muchos hombres, que después de muertos mueven y contraen los músculos; por experiencia sabemos todos que algunas partes de nuestro individuo se ponen rígidas, se levantan y bajan por sí mismas. Así que estas pasiones que no nos tocan sino superficialmente no pueden en rigor llamarse nuestras; para que lo fueran precisaría que todo nuestro individuo se hallara dominado por ellas; los dolores que mientras dormimos sienten el pie o la mano no pertenecen a nuestro individuo” (Michel de Montaigne, *Ensayos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne->

irnos acercando a la muerte, nos cuenta su experiencia vivida al tener un accidente. En este relato vemos cómo el primer tipo sufrimiento físico señalado por Blanchot, en la experiencia vivida por Montaigne, aparece un cuerpo arrojado al suelo que en un principio no siente dolor, como tampoco surge la certeza de su yo. Comprendemos que Montaigne perdió todo atisbo de pertenencia de su subjetividad cuando nos dice que el cuerpo hacía movimientos que él no controlaba ni dirigía; de ahí que haga la analogía a cuando nos pica alguna parte de nuestro cuerpo y, sin pensarlo, sin que nuestra voluntad medie, la mano se dirija al punto donde sentimos la molestia. Concluye el filósofo diciéndonos que hay experiencias que, padeciéndolas, no podemos decir que sean nuestras. Sin embargo, aun cuando esas experiencias no nos pertenezcan, en el caso de Montaigne, que recuerda lo vivido (y padecido), somos, de algún modo, testigos de lo que nos acontece. Podríamos hablar de una lucidez limitada a observar y no ya actuar, un poder disimulado en la medida en que no se organiza como querer hacer, sino como la mirada inocente que contempla el momento en que el propio cuerpo es asaltado por potencias que no puede inmediatamente dominar y en el que la voluntad de acción queda postergada.

Parecería que, en nuestra experiencia cotidiana, incluyendo el sufrimiento, se dan siempre estos dos registros: el personal y el

[0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html](http://html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html) [Consulta: 2 febrero 2014]).

impersonal. En el tema que nos ocupa, esta coexistencia se hace más evidente en la medida en que, cuando padecemos, se produce un abandono de nosotros mismos y cuya primera palabra no es nuestra. Sin embargo, aun dándose esta alternancia en nuestro día a día, somos capaces tanto de conceptualizar el asalto de lo impersonal o lo neutro, como de restaurarlo a nuestro beneficio, tal y como hacemos con el azar y la “buena” o “mala suerte”. Blanchot quiere llevarnos, no obstante, a otro tipo de sufrimiento que no puede asimilarse a la racionalidad y en el que incluso el lenguaje entra en suspensión, pues el padecimiento, el estado de vulnerabilidad, nos somete a un exceso o desmesura que la palabra no puede contener.

2.2.2. El sufrimiento extremo: lo indecible fuera del tiempo

¿Cómo nos sentíamos?

Esa no es una pregunta, es un dolor.

Zdzislaw Bogusz

El otro, oscuro, humilde y quieto, no necesita protección.

No será tocado ni herido. Ni padece ni se queja.

No será destruido.

Rafael Cadenas

Existe aún otro tipo de sufrimiento que se constituye como experiencia radical cuando pierde toda medida y cuando ya no somos capaces de sobrellevarlo:

“(Dans la souffrance) le temps est comme l’arrêt,
confondu avec son intervalle. Le présent y est sans

fin, séparé de tout autre présent par un infini inépuisable et vide, l'infini même de la souffrance, et ainsi destitué de tout avenir: présent sans fin et cependant impossible comme présent; le présent de la souffrance est l'abîme du présent" (LEI, 63)³⁵⁸.

Una de las características de ese otro tipo de sufrimiento del que nos habla Blanchot es que, en tal experiencia, el tiempo se sale de la linealidad tal y como lo asumimos en el mundo; un tiempo desarticulado que no fluye y que no ocurre³⁵⁹. Señala de nuevo Blanchot: "Mais il est une souffrance qui perd tout à fait le temps : elle est cela, l'horreur d'une souffrance sans fin, que le temps ne peut plus racheter, qui a échappé au temps, pour laquelle il n'y a plus de recours; c'est irrémédiable" (LEI, 257)³⁶⁰. Tiempo sin Yo, sin duración y sin continuidad. Hay, pues, sufrimiento cuando no hay posibilidad de cálculo, cuando la voluntad como poder se interrumpe, y es en esta pasividad extrema en la que el sufrimiento ya no puede medirse ni ser comprendido —el pensamiento no es capaz de decir: "va a pasar, toda

³⁵⁸ (En el sufrimiento) el tiempo está como al acecho, confundido con su intervalo, el presente no tiene fin, separado de cualquier otro presente por un infinito inagotable y vacío, el infinito mismo del sufrimiento, y es destituido así de todo porvenir: presente sin fin y, sin embargo, imposible como presente. El tiempo del sufrimiento es el abismo del presente" (trad. cast., p. 55).

³⁵⁹ María Zambrano nos acerca a definir y entender este tiempo otro cuando habla del tiempo de los sueños: "la estructura del tiempo en el sueño es, pues, sin poros, un tiempo compacto donde no podemos entrar. Así, en cierto modo, somos externos a lo que nos sucede; la conciencia no entra, sino que, separada, asiste" (*Obras Reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971, p. 10).

³⁶⁰ "Pero hay un sufrimiento que pierde totalmente el tiempo: es eso, el horror de un sufrimiento sin fin, que el tiempo no puede redimir, que escapa del tiempo, y para el cual ya no hay recurso; es irremediable" (trad. cast., p. 222).

esperanza, en este sentido, es revocada—, y en donde se disipa la noción de proyecto puesto que no hay marco alguno para la acción, ni un presente desde el cual podamos planificar un porvenir:

“Qu’est-il arrivé ? La souffrance a simplement perdu le temps et nous l’a fait perdre. Serions-nous donc en cet état libérés de toute perspective et rachetés, sauves du temps qui passe? Nullement : livrés à un autre temps –le temps comme autre, comme absence et neutralité” (LEI, 63)³⁶¹.

Vemos que, en el sufrimiento del que nos habla Blanchot, el tiempo como linealidad es impugnado y se transforma en lo que no tiene sucesión. Este tiempo “liberado de sus goznes”, que es un tiempo neutro, es similar al tiempo del artista que crea y en el que no encontramos ningún tipo de amparo: “(temps) qui précisément ne peut plus nous racheter, ne constitue pas un recours, temps sans événements, sans projet, sans possibilité (...) mais dans c’est temps arrêté, incapable de permanence, ne demeurant pas et n’accordant pas la simplicité d’une demeure”³⁶². Es, pues, el tiempo improductivo que no llega a cumplirse y que, del mismo modo, no ofrece la esperanza de la posibilidad. Por

³⁶¹ “¿Qué ha ocurrido? El sufrimiento simplemente ha perdido el tiempo y nos lo ha hecho perder. Así, pues, en este estado, estaríamos liberados de toda perspectiva temporal y rescatados, salvados, ¿del tiempo que pasa? De ningún modo: entregados a otro tiempo –el tiempo como otro, como ausencia y neutralidad” (trad. cast., pp. 55-56).

³⁶² “(Tiempo) que precisamente no puede redimirnos, tiempo sin acontecimiento, si proyecto, sin posibilidad, perpetuidad inestable (...) sino ese tiempo detenido, incapaz de permanencia, que no sigue siendo ni concede la sencillez de una morada” (trad. cast., p. 56).

tanto, ese tiempo del que nos habla Blanchot nos refiere de alguna manera al desierto, en el sentido de que no hay amparo posible que pueda abrigarnos, pues es pura exterioridad³⁶³.

Blanchot insiste en trasladarnos al punto en el que la vida humana se encuentra con la aridez del desamparo. El otro extremo del mundo activo en el que el ser humano, ufano, persevera en su reinado, pero hay (*Il y a*) en ese dinamismo imparale el eco de lo neutro siempre presente pero inasible. Se hace el intento de acallarlo en la medida en que se hace como si se somete, pero no es más que un encubrimiento útil para fingir estabilidad, linealidad. Hacer sentido, insistir en la identidad, clasificar, instaurar vínculos de lo que no tiene ninguna relación, no es más que la búsqueda de regularidad del pensamiento. Trabajo necesario, nos dirá Blanchot, pero nos recuerda esa otra dimensión vulnerable, frágil, que también forma parte de nuestro estar en el mundo y en el que el personaje deja de llevar la máscara, manifestándose el vacío, así como su insignificancia.

Justamente por ser exterioridad, el ser que sufre, despojado de sí mismo, padece de manera indiferente. No sólo el yo está desposeído de sí mismo, sino que además el tiempo se separa de la fluidez y por eso no hay futuro posible, sino un presente sin fin vacío de

³⁶³ El término exterioridad es un concepto lévinasiano que Erik del Bufalo, en su artículo “Emmanuel Lévinas: El prójimo como utopía”, define como “lugar fuera de la matriz del mundo (*chôra*), donde son posibles todos los lugares” (*Apuntes Filosóficos*, V. 15 N° 28, Caracas, 2006, p. 2). En el presente trabajo usaremos este término identificándolo con el “afuera” blanchotiano.

significaciones. Tiempo sin advenimiento, que tal vez nos vincule al cansancio aludido en la nota que nos introduce al principio de *L'entretien infini*. Y es que, para Blanchot el dolor, el cansancio y la desgracia son formas de lo neutro³⁶⁴, en la medida en que son estados en los que la voluntad ya no puede actuar de manera independiente, vale decir, deja de ser un poder. Tres estados que suponen la disolución de la subjetividad o su apaciguamiento:

“Il y a donc éventuellement une région –une expérience- où l’essence de l’homme est impossible, où, s’il pouvait pénétrer, fût-ce par une certaine parole, il découvrirait qu’il échappe à la possibilité et où la parole se découvrirait elle même comme ce qui met à un cette limite de l’homme qui n’est plus un pouvoir, qui n’est pas encore un pouvoir. Espace où ce qu’on appelle l’homme a comme par avance toujours déjà disparu” (LEI, 273)³⁶⁵.

Como dijimos unas páginas atrás, cierta despreocupación surge en este tiempo que no fluye, en este sufrimiento extenuado que ya ni

³⁶⁴ “Par exemple, lorsque l’interruption est celle de la fatigue, de la douleur ou du malheur (ces formes du neutro). Savons-nous de quelle expérience elle se relève?” (LDI, 111) [“Por ejemplo, cuando la interrupción es la del cansancio, el dolor o la desgracia (esas formas del neutro), ¿sabemos de qué experiencia depende?” (trad. cast., p. 97)].

³⁶⁵ “Hay por tanto eventualmente una región –una experiencia- donde la esencia del hombre es lo imposible, donde, si el pudiera penetrar, aunque fuere mediante cierta habla, descubriría que él escapa a la posibilidad, así como el habla misma se descubriría como eso que pone al desnudo este límite del hombre que ya no es un poder. Espacio donde lo que se llama el hombre ha como de antemano siempre ya desaparecido” (trad. cast., p. 235).

siquiera se padece. Es, pues, el Yo disuelto arrojado del mundo del proyecto que no tiene siquiera el poder de dejar de ser pasivo, instalado en un tiempo perdido que se constituye como eterno presente:

“Le présent y est sans fin, séparé de tout autre présent par un infini inépuisable et vide, l’infini même de la souffrance est ainsi destitué de tout avenir : présent sans fin et cependant impossible comme présent; le présent de la souffrance est l’abîme du présent, indéfiniment creusé et, en ce creusement, indéfiniment gonflé, extérieur radicalement à la possibilité qu’on y soit présent par la maîtrise de la présence” (LEI, 63)³⁶⁶.

De modo que es otro el tiempo en el sufrimiento en tanto aparece liberado del afán del cumplimiento y la proyección humanos, pero es otro el tiempo porque *nadie* lo padece, por cuanto el yo no está presente, pues se ha convertido en la pura pasividad que el propio Blanchot vincula con lo inhumano³⁶⁷. Lo humano, para nuestro autor, se enlaza con el proyecto, con lo diurno y la posibilidad de hacer obra, mientras que en el padecimiento del que nos habla, en este apartado, no hay un horizonte

³⁶⁶ “El presente no tiene fin, separado de cualquier otro presente por un infinito y vacío, el infinito mismo del sufrimiento, y es destituido así de todo porvenir: presente sin fin y sin embargo imposible como presente; el presente del sufrimiento es el abismo del presente, indefinidamente ahondado, y en este ahondamiento, indefinidamente agrandado, radicalmente exterior a la posibilidad de estar presente en él por el dominio de la presencia” (trad. cast., p. 55).

³⁶⁷ Precisemos, no obstante, que, aunque Blanchot señale en algunos pasajes que esta pasividad radical no es humana, en otros afirma que esa pasividad es la otra dimensión de nuestra humanidad. Hace la primera afirmación para hacer una distinción tajante entre esas dos dimensiones de las que nos habla: la del poder ser / hacer y la pasividad.

prometedor en el que se vislumbren el futuro y sus conquistas, ni siquiera la esperanza, sino el puro padecer que no parece agotarse; desde esta perspectiva decimos entonces que el tiempo del sufrimiento se presenta como “absence et neutralité” (LEI, 63)³⁶⁸.

Tenemos entonces, a la luz de lo que nos dice Blanchot, dos tipos fundamentales de sufrimiento, el primero en el que todavía se es dueño de sí, aun cuando irrumpa cierta pasividad, pero en el que la vida se vive aún desde el proyecto y la esperanza: hay un futuro en el que se piensa todavía y nos mantiene unidos al querer hacer, esto es, hay una voluntad que, disminuida, apocada, se hace presente en la forma del deseo de, por ejemplo, querer acabar con lo que se padece, pero también añadimos que en este primer tipo de sufrimiento, teniendo como referente la experiencia de Montaigne, podía aparecer una voluntad menguada absolutamente, y, al mismo tiempo, la mirada que contempla el despojo o el shock en que estamos inmersos. Una mirada de corta duración, que nos erige como testigos de lo que no es una ruina total.

El segundo tipo de sufrimiento es aquel que podríamos vincular con la agonía y en el que perdemos toda perspectiva espacio-temporal. El sufrimiento así concebido, como la pasividad más extrema en el que es otro el tiempo vivido (o padecido) no nos lleva a ninguna vía de conocimiento. No es, como señala Blanchot, ningún recurso a través del cual, como sugiere Martha Nussbaum en *El conocimiento del amor*,

³⁶⁸ “Ausencia y neutralidad” (trad. cast., p. 55).

podamos conocer aspectos del alma humana ni muchos menos puede tener consigo la promesa de hacernos mejores, de endulzar nuestro espíritu, de ennoblecernos tal y como lo propone Santiago Kovadloff, al menos no es esto lo que se piensa cuando se padece. El que aparezca el anhelo o la esperanza en medio del padecimiento, es porque aún todavía somos dueños de nosotros, es decir, hay un sujeto constituido que todavía domina pues aparece en tanto sufre. Para Blanchot, este sufrimiento que desarticula al yo no cesa de pasar mientras arruina nuestro ser agente, impide todo proceso de la razón por ordenar y crear sentidos, pero no excluye, sin embargo, la mirada contemplativa que luego puede dar lugar al testimonio, pues en el caso de que en este sufrimiento sea posible el conocimiento de algo, será mucho después de haberlo padecido, y aun así, muchas personas que desean dar cuenta de ese momento en el que su vida se ha visto despojada de todo sentido y toda voluntad, se encuentran con la propia incapacidad de describir con palabras ese estado en el que el sufrimiento se ha adueñado de sus dominios.

En las páginas sucesivas, hablaremos de las experiencias de Robert Antelme y de Imre Kertész en los campos de exterminio nazi para mostrar, a través de cada experiencia, este desajuste propiciado por el sufrimiento y en el que lo neutro tiene lugar.

2.2.3. La cuestión de lo indestructible

Me dejaron solo a la puerta del mundo.

Eugenio Montejo

Si en buena parte de la obra blanchotiana encontramos una reivindicación en tanto que se destaca un aspecto del que huimos, esto es, de la vulnerabilidad como dimensión humana de la pasividad, también propone que es en esa fragilidad extrema donde se hace evidente lo indestructible. Según nuestro autor, es a través de las páginas del libro de Antelme donde hallamos la manera de comenzar a comprenderlo: “Cela arrive dans le malheur. Dans le malheur, nous nous approchons de cette limite où, privés du pouvoir de dire “Je”, nous ne serions plus que cet Autre que nous ne sont pas” (LEI, 192)³⁶⁹.

Es pertinente, no obstante, introducir un matiz que Juan Gregorio, a propósito de una interpretación de Agamben, expone en el artículo titulado: “Los hombres destruidos”³⁷⁰ y que nos permitirá comprender, a su vez, el doble registro en el que nos habla siempre Blanchot.

Las páginas del libro *L'entretien infini*, traducido al castellano como *La conversación infinita*, se despliegan como conversación. Hay dos hablantes a lo largo de todo el libro y cuando el lector se olvida de uno de ellos, porque el desarrollo de un tema se ha extendido y solo uno

³⁶⁹ “En la desgracia, nos acercamos a ese límite, donde, privados del poder de decir “Yo”, privados también del mundo, ya no seríamos más que este Otro que no somos” (trad. cast., p. 167).

³⁷⁰ Juan Gregorio Avilés, “Los hombres destruidos”, *Revista Espinosa*, N° 4, 2003, pp. 17-34.

de ellos habla, de pronto irrumpe el otro con un apunte que introduce la duda, el sopesar; una frase que hace retroceder y aliviar el énfasis de las palabras tajantes con que el otro habla³⁷¹. Este ejercicio o método libera al discurso de la fundación de una verdad y lo expone a la multiplicidad, de la que Blanchot no quiere desprenderse, pues es uno de los rasgos que quiere distinguir. Uno habla y el otro sacude el discurso con una pregunta que suaviza las palabras de uno de los hablantes. Las sacude, pues introduce el signo de interrogación, que es también ironía.

³⁷¹ Aunque aquí no estemos hablando de enfermedad pese a que la idea de enfermedad supone padecimiento y vulnerabilidad, queremos introducir a modo de nota al pie esta cita de Freud por cuanto, de manera sucinta, ilustra el esfuerzo blanchotiano por —no solo mostrarnos las oposiciones y aquello que se resiste a ser categorizado— sino que pone de manifiesto los recursos de los que se vale para nombrar lo inaprehensible expresándolo con métodos que impiden ubicar ese discurso como proclama o tesis o verdad. De ahí que tenga sentido que el libro *L'entretien infini* eche mano en muchas de sus partes de la modalidad de la conversación (decimos conversación y no diálogo puesto que para nuestro autor el diálogo corresponde todavía al discurso que se asimila a la unidad). Dice Freud: “El sujeto ha de tener el valor de ocupar su atención con los fenómenos de su enfermedad, a la cual no debe ya despreciar, sino considerar como un adversario digno” (Sigmund Freud, *Recordar, repetir y reelaborar, Obras completas*, Tomo XII, Amorrortu, 1978, versión electrónica [consultado: <https://www.studocu.com/gt/document/universidad-nacional-de-colombia/contexto-y-poblaciones-con-discapacidad/otros/sigmund-freud-obras-completas-tomo-xii-sobre-un-caso-de-paranoia-amorrortu-editores-1996/5582058/view>]). El otro que habla —conversa— en el libro que nos ocupa en esta parte, hace de “adversario digno”, aquel que introduce en el discurso un límite no como coacción o prohibición, sino como el trabajo de la duda que de algún modo arruina pues pone en alerta el discurso de lo irrefutable o de lo posible. Es la voz que permite la multiplicidad incluso de la propia consciencia. Es, también, la risa irónica que desarticula la provocación o incitación de dejarse provocar por el atractivo del esencialismo actuando como chispa repentina que suspende, suaviza o relativiza las certezas.

Así, en la quinta parte del primer apartado llamada “L’indestructible”, uno de los hablantes dice:

“Chaque fois que la question: Qui es “Autrui”? vient dans notre langage, je pense au livre de Robert Antelme, car ce livre n’est pas un témoignage sur la société de camps, il nous conduit à une réflexion essentielle. (...) Par une telle lecture, nous commençons de comprendre que l’homme est l’indestructible et que pourtant il peut être détruit. Cela arrive dans le malheur” (LEI, 191-192)³⁷².

La asunción tajante: “El hombre es lo indestructible y puede ser destruido. Esto sucede en la desgracia” encuentra su interrupción o desarreglo cuando el otro hablante señala: “Cela sonne comme une vérité, et nous ne pouvons pas le savoir d’un savoir déjà vrai. N’est-ce pas seulement une formule attirante?”³⁷³. Tal pregunta hará que el hablante de la afirmación primera modere lo enunciado y matice inmediatamente después: “Je crois que le livre de Robert Antelme nous aide à avancer dans ce savoir”³⁷⁴. Es en esta alternancia en que la obra de Blanchot debe ser analizada y comprendida. No es que se desdiga o, en

³⁷² “Cada vez que la pregunta: ¿Quién es el “Prójimo” [“Autrui”]? viene a nuestro lenguaje, pienso en el libro de Robert Antelme, pues este libro no es solo un testimonio sobre la sociedad de los campos de concentración, sino que nos conduce a una reflexión esencial. (...) Mediante esta lectura, empezamos a comprender que el hombre es lo indestructible y que puede ser destruido. Esto sucede en medio de la desgracia” (trad. cast., p. 167).

³⁷³ “Esto suena como una verdad, y sin embargo no podemos saberlo con un saber ya verdadero. ¿No sería tan solo una fórmula atrayente? (trad. cast., p. 167).

³⁷⁴ “Creo que el libro de Robert Antelme nos ayuda a avanzar en este saber” (trad. cast., p. 167).

caso de hacerlo, no es por capricho. Su esfuerzo consiste en propiciar una lectura que no ofrezca certezas y haga desaparecer cualquier “mandato del ser” o cualquier autoglorificación. Desde esta perspectiva es desde la que se inscribe su filosofía y solo así tiene sentido abordarlo. La manera en como terminan los hablantes conversando de este aspecto es el siguiente: “Que l’homme est l’indestructible qui peut être détruit? Je continue à me méfier de cette formule”³⁷⁵. Responde el otro: “Comment autrement?”³⁷⁶

2.2.4. La especie humana: Las experiencias de Robert Antelme e Imre Kertész

*Qué asco qué vergüenza
este animal ansioso
apegado a la vida*

Idea Vilariño

En el libro *L’espèce humaine*³⁷⁷, Robert Antelme, superviviente de la II Guerra Mundial, da cuenta de esta experiencia del sufrimiento extremo. Apresado y llevado a los campos de concentración de Gandersheim, Buchenwald y Dachau, Antelme describe en esta obra los detalles en los que la vida lucha por la supervivencia. Una descripción descarnada que, no obstante, carece del tono melodramático que, quizá,

³⁷⁵ “¿El hombre es lo indestructible capaz de ser destruido? Sigo desconfiando de esta fórmula” (trad.cast., p. 174).

³⁷⁶ “¿Cómo podría ser de otro modo?” (trad. cast., p. 167).

³⁷⁷ Robert Antelme, *L’espèce humaine*, Gallimard, París, 1957. En lo sucesivo usaremos la traducción española: *La especie humana*, Arena libros, Madrid, 2001.

podríamos esperar de la narración de una historia como la que allí se describe.

Así, pues, a lo largo del libro, después de que han pasado días de reclusión, podemos ver cómo la esperanza de una liberación cercana les otorga a los prisioneros un sentido a ese padecimiento que, aun cuando linda con lo insoportable, se soporta. El hambre, el frío, la necesidad, en suma, va, conforme pasa el tiempo, socavando esta esperanza:

“Tenemos que quedarnos aquí, en pequeños grupos, hacinados, (...), tiritando. El viento cala a través de los uniformes a rayas, la mandíbula se paraliza. La jaula de los huesos es débil, ya casi no tiene carne encima. En el centro ya solo queda la voluntad, voluntad desolada, pero es lo único que nos permite resistir”³⁷⁸.

En este pasaje vemos que se está en la dimensión en la que el yo persevera en tanto se afirma. Hay una voluntad en un tiempo que todavía no es dispersión, es decir, tiempo de la posibilidad. Antelme expresa, mientras describe el funcionamiento del *Komando*: “Todavía estoy aquí”³⁷⁹. Esta frase como afirmación suprema, la aseveración que es prueba para consigo mismo, se la dice mientras imagina que está en su casa frente al espejo, ya lejos del campo, libre. El yo se manifiesta aquí, si bien con una voluntad apocada, proyectándose en el futuro, aun

³⁷⁸ Antelme, *La especie humana*, p. 79.

³⁷⁹ Antelme, *La especie humana*, p. 79.

cuando da el testimonio en líneas siguientes de cómo va resquebrajándose progresivamente: “El frío pasará. No hay que gritar, ni rebelarse ni intentar huir. Hay que dormirse dentro de él, dejarle hacer, como la tortura, después seremos libres”³⁸⁰. Pero más adelante da cuenta de esos momentos en los que la voluntad de resistir — afirmación del yo— es disminuida considerablemente: “Uno no manda, no se puede pedir nada a los pulmones. Ni la voluntad, ni el rezo pueden hacer nada”³⁸¹. La asunción de que ya no se manda, de que el individuo es expulsado del espacio en el que se constituye como poder —decimos con Blanchot, en el exilio del afuera— nos acerca a lo que intenta decirnos nuestro autor: la desaparición de quien padece una desgracia como la que padece Antelme, la dislocación de la subjetividad, una desposesión en la que la soledad atraviesa el instante y lo que habla o se manifiesta es lo otro como manifestación de lo neutro; lo incesante que constituye lo indecible dado en un plano en el que ya no se puede morar.

Por su parte, Imre Kertész, quien siendo adolescente, estuvo prisionero en Auschwitz y luego en Buchenwald, en estas líneas nos muestra también lo que nos quiere señalar Blanchot:

“Existen situaciones en que parece imposible que se puedan agravar o empeorar. Yo mismo, al cabo de tanto esfuerzo, de tanto afán, de tanto empeño,

³⁸⁰ Antelme, *La especie humana*, p. 79.

³⁸¹ Antelme, *La especie humana*, p. 81.

acabé encontrando la paz, la tranquilidad y el alivio”³⁸².

Hay, según estas palabras de Kertész, un fondo de degradación en la que el ser humano ya no puede reducirse más; una suerte de negación total y en la que el sujeto ya no está para darse ley a sí mismo; es en esta ausencia en la que aparece lo neutro como murmullo que excede lo humano; un residuo de *algo* que no puede aprehenderse y que, no obstante, está ya siempre ahí:

“(…) Así, estando en la fila durante el recuento, si me cansaba —y sin mirar si me encontraba en medio de un charco o si había barro—, me dejaba caer, me sentaba y me quedaba sentado o acostado hasta que mis vecinos me levantaban a la fuerza. No me molestaban ni el frío, ni la humedad, ni la lluvia, simplemente no me llegaban, no los sentía”³⁸³.

Tenemos, en primer lugar, según los testimonios citados, la afirmación consciente del yo, la resistencia de la voluntad, que implica proyectarse en un presente heredero de un pasado y deseoso de un futuro, es decir, una subjetividad que se proyecta como continuidad. En segundo lugar, tenemos la disolución de esa subjetividad en tanto ya no puede hacerse cargo de sí misma, abandonada tanto por el mundo como por sí misma³⁸⁴, ¿qué queda entonces en esta suerte de catástrofe y en

³⁸² Imre Kertész, *Sin destino*, Acantilado, Barcelona, 2002, p. 174.

³⁸³ Kertész, *Sin destino*, p. 174.

³⁸⁴ Nos dice Blanchot “Mais le malheur n’autorise pas le moi, le je malheureux, ce que conduit à penser —seulement sa penser— que le malheur a toujours défait le moi, lui substituant le rapport autre et avec l’autre et qu’il le retranche cependant

la que es la pasividad la que roe al Yo y en este sentido a la identidad, los deseos, al tiempo en su sucesión? Continúa Kertész:

“Desapareció hasta el hambre, me seguía llevando hasta la boca todo lo que encontraba, todo lo que fuera comestible, pero sin prestar atención, como por costumbre y de manera mecánica. En el trabajo no cuidaba ya ni las apariencias. Si tenían algún inconveniente, lo más que podían hacer era pegarme, y con eso no me hacían el mayor daño, sólo me hacían ganar tiempo puesto que con el primer golpe me acostaba en el suelo y ya no sentía los otros porque me quedaba dormido”³⁸⁵.

No se trata, pues, de un horizonte que actúe como *telos* para dirigirnos a él y alcanzar la realización de una tal esencia. Antes bien, se trata de un espacio irreductible, anterior a toda finalidad, anterior a la voluntad, anterior a toda identidad y que se escabulle en el intento de categorización. Espacio de olvido y oscilación fuera del mundo que, como señala Erik del Bufalo es un “ya antes de ser y esta primacía no significa otra cosa que su dignidad”³⁸⁶. Es el despliegue de esta trascendencia sin resultado, sin finalidad y fuera de toda esencia, que

en une singularité ponctuelle où il n’as pas le droit d’être moi, fût-ce un moi singulier, pas même un moi souffrance” (LPD, 167) [“La desgracia no autoriza el mí, el yo desdichado, lo cual conduce a pesar —solo a pensar— que la desdicha siempre ha deshecho el mí, sustituyéndola por la relación otra y con el otro y que, sin embargo lo encierra en una singularidad puntual en donde no tiene derecho a ser mí, ni siquiera un mí que sufre” (trad. cast., p. 153)]. Preferimos la traducción de “malheur” por “desgracia” en lugar de “desdicha”.

³⁸⁵ Kertész, *Sin destino*, p. 174.

³⁸⁶ Erik del Bufalo, *Apuntes Filosóficos*, V. 15 N° 28, p. 138.

Blanchot vinculará con lo indestructible del ser humano bajo la noción de “L’Autrui” (prójimo).

Como Kertész, Antelme ilustra en sus páginas esta dislocación en la que lo neutro se afirma: “No sufrimos, ya no nos duele nada, pero estamos obsesionados con el pan (...). El hambre no es más que una obsesión”³⁸⁷. De nuevo vemos la afirmación de ese residuo que no podemos emparentar con la subjetividad, sino como fondo de miseria último, que convierte al desgraciado en invulnerable al sostener una vida primaria que no se proyecta de ningún modo, pero que tampoco puede reducirse más. Estado que un poema de Rafael Cadenas, poeta venezolano, puede aproximarnos a comprender: “Si alguien me toca, solo puede tocarme a mí, a ése orgulloso, ese mí que no deja franquear el claustro, y no a ese otro alguien, informe, vasto, neutro, que hace gestiones en la oscuridad”³⁸⁸, o César Vallejo en la primera parte del poema “Voy a hablar de la esperanza”:

“Yo no sufro ese dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo o mahometano también lo sufriría.

³⁸⁷ Antelme, *La especie humana*, p. 87.

³⁸⁸ Rafael Cadenas, *Falsas Maniobras*, Arte, Caracas, 1966, p. 95.

Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente”³⁸⁹.

Podríamos multiplicar los ejemplos que ilustran lo que intenta mostrarnos Blanchot y en lo que, como señala Marlène Zarader, se desliza, de una dimensión ontológica a una dimensión ética, que permanece en una fenomenología y que no termina de enunciar teóricamente, acaso de un modo frágil, una pincelada, y, cuando lo hace, se apoya en la ética de Emmanuel Lévinas: “c’est ce dernier qui permet à Blanchot de passer de la structure d’alterité à autrui entendu comme mon prochain”³⁹⁰.

La comunidad del sufriente, y en la que aparece el Otro no debemos confundirla, sin embargo, con una simple homogeneidad. La igualación que se produce en los campos de exterminio, tal y como lo señalan Antelme y Kertész, se da en primera instancia por la mirada y el trato de los SS a través de la aplicación indiscriminada de unas categorías inamovibles: “ellos no son como nosotros; no son seres humanos”. Antelme nos dice que existía el esfuerzo, por parte de las SS, de darles un trato desdiferenciador, lo cual, aunado al maltrato y la desnutrición de los cuerpos de los prisioneros, va, efectivamente, haciendo desaparecer las diferencias personales en la medida en que sus fuerzas vitales disminuyen. El rostro, igual a cualquier otro rostro,

³⁸⁹ César Vallejo, *Poemas escogidos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991, p. 40.

³⁹⁰ Marlène Zarader, *L’être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Verdier, 2001, p. 235.

era, en este sentido, ausencia: “una cara (...) anónima y colectiva”³⁹¹. Y señala que únicamente a solas con un trozo de espejo, al mirarse, por fin daban con su propia particularidad. Quizá el deseo urgente de Antelme y sus compañeros de mirarse en el espejo era el de reencontrar semejanza consigo mismos, de ver surgir —y reafirmar— en esa imagen una identidad que en el campo de concentración parecía perdida: “Pero había que soltar el espejo, pasárselo a otro que esperaba con avidez. Hacíamos cola por un trozo de soledad. Y mientras teníamos en la mano nuestra soledad, los otros nos atosigaban”³⁹². Más adelante nos dice: “Dentro de tres meses seremos aún más diferentes, nos diferenciaremos aún menos unos de otros. No obstante, cada uno seguiría manteniendo la idea de su singularidad, vagamente. (...) Luchar para no dejarse atrapar por el anonimato”³⁹³. Podríamos decir que en esta afirmación en la que los cautivos buscan su propio reconocimiento a través de un espejo, la evidencia de sí mismos, logran también un poco de libertad en la medida en que pueden recuperar su identidad o reconstruirla a partir de la imagen proyectada.

El propio Antelme reconoce que había modos de lograr pequeños instantes de libertad poco antes de dormir y durante el sueño: “Mi poder, dirá el superviviente, que he recuperado durante la noche,

³⁹¹ Antelme, *La especie humana*, p. 56.

³⁹² Antelme, *La especie humana*, p. 57.

³⁹³ Antelme, *La especie humana*, pp. 90-91.

se esfumará al despertar”³⁹⁴ y también en el momento de ir a orinar. Allí, en lo que el autor llamará “meaderos”, descansaban y de algún modo se liberaban del ojo perseguidor de los SS, encontrando la fisura de todo aquel sistema para reducir y matar.

Kertész, por su parte, esta libertad la encontraba a través de la imaginación. Imaginaba, mientras trabajaba con el pico y la pala, un día completo de su vida previa: “Unos de mis tiempos favoritos era imaginarme una y otra vez un día completo, un día íntegro en casa, desde la mañana hasta la noche”³⁹⁵.

El reconocimiento de estos instantes de libertad se constituiría como la preservación de la propia organicidad³⁹⁶; el modo de volver hacia la propia soledad sin una mirada reductora, convencida de la supuesta inferioridad de los prisioneros. Dice Bident que, en esta fisura, el preso tendría una relación con la naturaleza como afuera, es decir,

³⁹⁴ Antelme, *La especie humana*, pp. 68-69.

³⁹⁵ Kertész, *Sin destino*, p. 160.

³⁹⁶ Dice Christophe Bident en su libro *Reconocimientos. Antelme, Blanchot, Deleuze*: “Mito contra mito: ir a mear es fuente de libertad. Es fuente de apertura y uno de los *leitmotiv* del relato. Mantener una distinción interna, orgánica; ir a mear bajo las estrellas es fuente de libertad, porque la lluvia ya no cae, la misma, lo mismo para el SS que para mí. Mantener una distinción externa, teatral: hacer como que se mea igual que se imita la no tarea es fuente de libertad, pues la alienación ya no acaece, la misma, lo mismo para el SS que para mí. Cuando la forma humana se descompone, el objeto se abyecta, la sopa se convierte en agua, ir a mear mantiene una relación con el afuera, una relación no ligada, no entrópica, una relación con la naturaleza como afuera, como afuera de ella misma y para ella misma” (Christophe Bident, *Reconocimientos. Antelme, Blanchot, Deleuze*, Arena Libros, Madrid, 2006, p. 46).

una relación por cuanto se produce la interrupción de una existencia ya marcada por la liquidación; un entre-abrirse en medio del límite de la humanidad sufriente que experimenta, momentáneamente, su propio reconocimiento y la repentina irradiación de este objetivo: “No hay que morir, he aquí el verdadero objetivo de la batalla. Porque cada muerte es una victoria de los SS”³⁹⁷.

Pero la muerte será también una salida en estas condiciones, afirmará el autor. Se podría entonces comprender a los compañeros que se lanzan a la alambrada para ser electrocutados. Incluso un ser humano muerto es aún más inalcanzable para las SS pues ellos no pueden perseguir más, una vez que la pasividad es total.

Más adelante, Antelme nos hablará de la degradación efectuada toda vez que los SS impugnan su condición de seres humanos, y mientras más niegan, más oportunidad tienen ellos, los negados, en confirmarse como seres humanos³⁹⁸.

³⁹⁷ Antelme, *La especie humana*, p. 69.

³⁹⁸ “Pero no hay ambigüedad, seguimos siendo hombres, moriremos siendo hombres. La distancia que nos separa de otra especie sigue intacta, no es histórica. El hecho de creer que tenemos como misión histórica cambiar la especie es un sueño SS, y, ya que esta mutación se efectúa demasiado despacio, matan. No, esta extraordinaria enfermedad no es más que un momento cumbre de la historia de los hombres. Y esto puede querer decir dos cosas: en primer lugar, que se pone a prueba la solidez de esta especie, su firmeza. En segundo lugar, que la diversidad de las relaciones entre los hombres, su color, sus hábitos, su repartición en clases, ocultan una realidad que aquí resulta manifiesta, en el punto extremo de la naturaleza, cerca ya de nuestros límites: no hay especies humanas, hay una especie humana. Porque somos hombres como ellos es por lo que los SS se verán en definitiva impotentes frente a nosotros. Porque habrán intentado cuestionar la

Vemos entonces que en ambos testimonios, tanto en el de Antelme como en el de Kertész, se reflejan múltiples estados por los que pasa el ser humano reducido a la pura necesidad³⁹⁹. Si bien es cierto que la mayor parte del tiempo ambos prisioneros son menos que esclavos, puesto que todo el aparato represor del campo está dirigido a agotar las fuerzas hasta el aniquilamiento, no es menos cierto que hay instantes en los que hay una lucidez que no es solamente aquella mirada anónima y contemplativa que mencionamos en las páginas anteriores, sino una mirada de autorreconocimiento como forma de búsqueda o de

unidad de esta especie es por lo que serán finalmente derrotados. Pero su comportamiento y nuestra situación no son más que la exageración, la caricatura extrema –en la que nadie quiere, ni puede sin duda, reconocerse– de comportamientos, de situaciones que se dan en el mundo y que constituyen incluso ese viejo “mundo real” con el que soñamos. Allá, en efecto, ocurre como si hubiese diferentes especies –o más exactamente, como si el hecho de pertenecer a la especie no fuese algo seguro, como si se pudiese entrar y salir de ella, o no alcanzarla jamás, ni siquiera a costa de sacrificar generaciones– como si la división en razas o en clases fuese el canon de la especie, manteniendo siempre a punto el axioma, la última línea de defensa: “no es gente como nosotros” (Antelme, *La especie humana*, p. 227).

³⁹⁹ Nos dice Blanchot: “L’homme des camps est au plus près de l’impuissance. Tout le pouvoir est en dehors de lui, comme est en dehors de lui, comme est en dehors de lui l’existence en première personne, la souveraineté individuelle, la parole qui dit “Je”. C’est vraiment comme s’il n’y avait plus d’autre Moi que celui des dominateurs auxquels il est livré sans appel, comme si donc son propre moi, l’ayant déserté et trahi, régnait là-bas parmi les prédominants, le laissant à une présence anonyme sans parole et sans dignité (LEI, 194) [“El hombre de los campos de concentración está en el extremo mismo de la impotencia. Todo el poder humano está fuera de él, así como está fuera de él la existencia en primera persona, la soberanía individual, el habla que dice “Yo”. En realidad, sucede como si no hubiese otro yo que el de los dominadores a quienes está entregado sin apelación, como si su propio yo, habiendo desertado de él y habiéndole traicionado, reinase allá lejos entre los predominantes, dejándole con una presencia anónima y sin dignidad” (trad. cast., p. 169)].

confirmación de la propia identidad. Es decir, en la anonimidad del sufrimiento extremo puede surgir el yo menguado, casi insignificante, y que, no obstante, organiza en tanto busca afirmarse y logra estar por encima de esa pura necesidad en la que se ha convertido el ser que padece. Sin embargo, nos dice Blanchot que:

“Mais précisément, dans le malheur, l’homme a toujours disparu : (...), à la limite, il n’y a jamais de malheureux, celui-ci n’apparaît pas vraiment, il n’a plus d’autre identité que sa situation avec laquelle il se confond et qui ne laisse jamais être lui-même, parce que, comme situation de malheur, elle tend sans cesse à se dé-situer, à se dissoudre dans le vide d’un nulle part sin fondament” (LEI, 194)⁴⁰⁰.

De modo que, a la luz de lo que nos dice nuestro autor, en el prisionero ha de afirmarse un poder impersonal —lo neutro— y en el que permanece ausente la singularidad de las preferencias, así como pequeños instantes de búsqueda del propio Yo, que también debemos vincular a la supervivencia. Es, pues, el apego a la vida, un apego que no pertenece a nadie propiamente, que es el perseverar anónimo y que, no obstante, nos vincula, no sólo con la especie, sino con todo aquello a través de lo cual se expresa la vida. Podemos decir entonces, a la luz

⁴⁰⁰ “Pero precisamente, en la desgracia, el hombre siempre ya ha desaparecido; (...) en último término, no hay nunca desgraciado, éste no aparece verdaderamente, ya no tiene más identidad que su situación con la cual se confunde y que no deja nunca ser él mismo, porque, como situación de desgracia, ella tiende sin cesar a desituarse, a disolverse en el vacío de un ninguna parte sin fundamento” (trad. cast., p. 169).

de la experiencia de Antelme y a la luz de lo que señala Blanchot, que “vivre (...) c’est alors tout le sacré” (LEI, 196)⁴⁰¹.

Una de las reflexiones más hermosas que encontramos en las historias de los supervivientes de los campos de concentración alemanes, la encontramos en el libro *La especie humana* cuando su autor concluye que no hay dos especies humanas sino una sola; lo que constituye la prueba de esta conclusión es la firmeza con que esa especie humana se expresa aun en el sufrimiento y crueldad extremos. Pero también señala algo más delicado, cuando afirma que esa división propuesta por la ideología nazi, la división de clases de seres humanos se manifiesta en ese mundo real que se añora y del cual los prisioneros han sido excluidos como si existiese diversidad de especies humanas y cuyas diferencias estarían marcadas por sus supuestas superioridad e inferioridad. Las páginas sucesivas están dedicadas a ahondar en esta especie humana en la que se desvela la grandeza en tanto opere ese poder impersonal, la aparición de(l) lo Otro.

2.3. *L’AUTRUI*: EL INFINITO (IN)HUMANO

El mundo se ha ido, me toca a mí llevarte.

Paul Celan

⁴⁰¹ “Vivir (...) es entonces todo lo sagrado” (trad. cast., p. 170).

Como vimos en el subcapítulo anterior, las necesidades allí en ese espacio de exilio que es el campo de concentración, van alternándose, aun cuando muchas veces se padezcan simultáneamente. Es la pobreza absoluta que no solo es desposesión material sino el ser convertido en pura necesidad. La subjetividad es dislocada, desajustada en dos dimensiones: como yo agente y como yo paciente (el que padece), puesto que no hay alguien que padezca, sino uno *algo* (*Il y a*). Es el momento en que, según nuestro autor, ya no hoy hay un yo sino un puro poder impersonal que se afirma desalojándonos: “Dans le malheur, nous nous approchons de cette limite où, privés du pouvoir de dire “Je”, privés aussi du monde, nous serons que cet Autre que ne nous sommes pas”⁴⁰² (LEI, 192). El yo deviene otro, y en esta alteridad involuntaria impuesta desde fuera y en el que el ser humano deviene exterioridad, se desvela, dice Blanchot, lo indestructible del hombre⁴⁰³. Y es que para nuestro autor, claramente influenciado por la ética de Emmanuel Lévinas⁴⁰⁴, el ser humano desgraciado, que se halla fuera de todo colectivo y clase humanas, no es que haya devenido una cosa, pues la cosa inútil conserva aún su valía en el mundo, mientras que aquel que, en los casos de Antelme y Kertész, es deportado a un campo

⁴⁰² “En la desgracia nos acercamos a ese límite, donde, privados del poder decir “Yo”, privados también del mundo, no seríamos más que este Otro que ya no somos” (trad. cast., p. 167).

⁴⁰³ LEI, 192.

⁴⁰⁴ “Lévinas a réinscrit autrui au coeur de la philosophie: non dans le domaine qui lui avait toujours été réservé (la “philosophie morale”), mais à la source même de l’ontologie” (Zarader, *L’être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, p. 235).

y es puesto a trabajar con el único fin de extenuar su fuerza vital, es arrojado al espacio de la total inseguridad e incertidumbre, expuesto a las inclemencias de los elementos. Para el Nazismo, el objetivo fundamental era eliminar la diferencia, pero igualando a una masa que había sido expulsada de lo *bueno* y del *bien*, sustantivos que eran exclusivos de los nazis y cuyo medio fundamental para expresarlo, no solamente era la crueldad, sino también el desprecio:

“-Weg! (largo de aquí) me ha dicho con voz ronca. Lo ha dejado caer. Aquí tal vez esto no tenía mayor importancia. Pero era el gesto exacto del desprecio –la plaga del mundo- tal como reina aún en todas partes más o menos disimulado en las relaciones humanas. Tal como reina todavía en el mundo del que se nos ha retirado. Pero aquí era más patente. Proporcionábamos a la humanidad despectiva el medio de desenmascararse completamente. El civil me había dicho muy deprisa: “Weg!”. No había perdido el tiempo, lo había dicho de pasada y la palabra le habría calmado. Pero podía haber hecho aparecer su verdad: “No quiero que existas”. Pero yo aún existía”⁴⁰⁵.

¿A quién se refiere Antelme cuando replica que él aún existía? Siguiendo a Blanchot, diríamos que en la neutralidad en que se ha convertido el ser humano miserable pues todo el poder está en manos

⁴⁰⁵ Antelme, *La especie humana*, p. 55. Más adelante Antelme también nos habla de la necesidad impuesta en el campo por ser despreciables: “Nosotros teníamos que ser absolutamente despreciables. Para ellos era vital. Así que cualquier propuesta de organización colectiva había sido sistemática rechazada por el lagerältester y por ellos, ya que había que aniquilar en nosotros cualquier voluntad de organización colectiva. Había que degradarnos. Sólo entonces, el desprecio y los golpes podían reinar” (p. 132).

de los que dominan, pero aún en esta línea fuera de toda posibilidad hay una afirmación: “dans la pauvreté, dans la simplicité d’une présence qui est l’infini de la présence humaine” (LEI, 194)⁴⁰⁶.

De donde podemos decir que el ser humano sufriente, que ya está por debajo de las necesidades y deviene él pura necesidad, atiende a la vida como por un impulso de supervivencia que no decide él, sino que se presenta como un poder otro, que le confiere un rasgo de sacralidad en el sentido estricto del término: que en su absoluta vulnerabilidad se ha alejado de este mundo y aparece bajo el signo de la transcendencia; el rasgo inhumano que se despliega en ese perseverar de un algo que se ha librado del yo y que persiste en “la fascinación de la mirada moribunda en la que se congela la llama de la vida”⁴⁰⁷. Esto es, en la medida en que es una existencia disminuida a la pureza de la pasividad sin apelar a ningún tipo de reacción, atiende entonces a una exigencia anónima comprometida con el acontecimiento, siempre inesperado, de una afirmación aún en la total negación impuesta desde fuera:

“Le besoin est désir et le désir se confond avec le besoin. C’est comme si, me nourrissant, ce n’est pas moi que je nourrissais, mais comme si j’accueillais

⁴⁰⁶ “En la pobreza, en la sencillez de una presencia que es el infinito de la presencia humana” (trad. cast., 169).

⁴⁰⁷ EDD, 77.

l'Autre, hôte de moi même, mais de l'inconnu et de l'étranger" (LEI, 196)⁴⁰⁸.

En esta cita vemos con más claridad lo que nos quiere decir Blanchot y que aparece esbozado en el poema de Idea Vilariño citado más arriba: aun cuando, en este estadio de la pura necesidad, mi mano me alimente, pareciera que no es mi yo el que me alimenta, sino una fuerza alojada en un yo que solo es marco vacío en el que tiene lugar lo extranjero, lo ajeno, lo desconocido, aquello que no puede nombrarse y ocurre desde un misterio que vinculamos a la pura necesidad de vivir, que es, en este caso, urgencia de vivir pero en otro tiempo, en la lentitud de la paciencia infinita de quien ya no espera. Blanchot nos dirá que se trata más de un estado de indiferencia que aquel otro del de la exasperación o el grito: "Il s'agit, plutôt que de cet état paroxystique où le moi crie et se déchire, d'une souffrance comme indifférence, et non soufferte, et neutre, un fantôme de souffrance, de ce "Je" qui lui ferait souffrir" (LEI, 62)⁴⁰⁹:

"On peut donc dire que lorsque, par l'oppression et le malheur, mon rapport avec moi-même se perd et s'altère, faisant de moi cet étranger et cet inconnu dont me sépare la distance infinie et faisant de moi

⁴⁰⁸ "La necesidad es deseo y el deseo se confunde con necesidad. Es como si, alimentándome, no fuese a mí a quien yo alimentara, sino como si acogiera a lo Otro, huésped no de mí mismo, sino de lo desconocido y de lo ajeno" (trad. cast., p. 171).

⁴⁰⁹ "Se trata antes de aquel estado paroxístico en que el yo grita y se desgarrar, de un sufrimiento como indiferente, y no sufrido, y neutro (un fantasma de sufrimiento), si a quien está expuesto precisamente el sufrimiento le priva de este "Yo" que le haría sufrirlo" (trad. cast., p. 56).

la séparation infinie elle-même, le besoin devient le besoin radical, sans satisfaction, sans valeur, qui est le rapport nu à l'existence nue, mais devient aussi l'exigence impersonnelle qui porte à elle seule l'avenir, et le sens, de toutes les valeurs, ou, pour parler plus justement, de tous les rapports humaines" (LEI, 196)⁴¹⁰.

El ser humano, en este sufrimiento que es la pura necesidad sin goce o la pura necesidad de vivir, abarca y alcanza la grandeza de la humanidad en tanto se revela el "autrui", el prójimo como ese espacio que, aun no siendo un lugar, siempre está más allá de nuestro alcance como el más allá o más acá de toda identificación, y, en este sentido, lo anterior al ser mismo en la medida en que está más allá de toda esencia y remite a la alteridad radical. Una alteridad que se constituye a sí misma en lo imposible de toda asibilidad. Esto es, lo ajeno del prójimo como naturaleza de su proximidad:

"Ce qui est en jeu et demande rapport, c'est tout ce qui me sépare de l'autre, c'est à dire l'autre dans la mesure où je suis infiniment séparé de lui, séparation, fissure, intervalle qui le laisse infiniment en dehors de moi, mais aussi prétend fonder mon rapport avec lui sur cette interruption même qui est une interruption d'être- altérité par laquelle il n'est pour moi, ni une autre existence, ni

⁴¹⁰ "De esta forma, se puede decir que cuando por la opresión y la desgracia, mi relación conmigo se pierde y se altera, convirtiéndome en ese extranjero y en ese desconocido de quienes me separa la distancia infinita, la necesidad se convierte en necesidad radical, sin satisfacción, sin valor, que es la relación desnuda con la existencia desnuda, pero que también se convierte en exigencia impersonal, la única que lleva consigo el porvenir, y el sentido, de todos los valores, o, para hablar más justamente, de todas las relaciones humanas" (trad. cast., p. 171).

une modalité ou un moment de la existence universelle, ni une surexistence, dieu ou non-dieu, mais l'inconnu dans son infinie distance" (LEI, 109)⁴¹¹.

En el prójimo y yo hay una separación que es fundamentalmente des-apropiación: Él no me pertenece en el instante mismo en que permanece velado, es decir, fuera de toda posibilidad de conocimiento y saber y, por tanto, fuera de toda identificación. Es, pues, una presencia que, no obstante, se constituye como ausencia en la medida en que me es ajena e inasible. El prójimo, por su misma condición, escapa de toda estructura que lo recluya y limite en su aparición⁴¹². De ahí que también sea ese extranjero que, como señala Julia Kristeva en su libro *Extranjeros para nosotros mismos*⁴¹³, no podemos fijar o cosificar, sino tan solo esbozar su movimiento a través de aproximaciones o tanteos.

⁴¹¹ "(...) Lo que está en juego y exige relación es todo lo que me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él, separación, fisura, intervalo que le deja infinitamente fuera de mí, pero que pretende fundar mi relación con él en esta misma interrupción, que es una *interrupción de ser- alteridad* por la cual él no es para mí, hay que repetirlo, ni otro yo, ni otra existencia, ni una modalidad o un momento de la existencia universal, ni una supraexistencia, dios o no-dios, sino lo desconocido en su distancia infinita" (trad. cast., p. 95). Las cursivas pertenecen al original.

⁴¹² Hablando del amor, Agamben nos acerca a la descripción del otro como extrañeza que Blanchot plantea: "Vivir en la intimidad de un ser extraño, y no para aproximarle, para hacerlo conocido, sino para mantenerlo extraño, lejano, es más: inaparente (...). E, incluso en el sufrimiento, día tras día no ser más que el lugar siempre abierto, la luz constante en la que aquel uno, aquella cosa permanece siempre expuesta y amurallada" (Giorgio Agamben, *Idea de prosa*, Editora Nacional, Madrid, p. 2).

⁴¹³ Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, 1991, p. 11.

Tal alteridad que nadie puede arrebatar, Blanchot la sitúa “sous la nomination du neutre”. (LEI, 109)⁴¹⁴:

“L’Étranger vient d’ailleurs, et toujours il est ailleurs qu’où nous sommes, n’appartenant pas à notre horizon et ne s’inscrivant sur aucun horizon représentable, de sorte que l’invisible serait son “lieu”, à condition d’entendre, par là, selon une terminologie dont nous avons quelquefois usé : ce qui se détourne de tout visible et de tout invisible” (LEI, 75)⁴¹⁵.

En Lévinas, Blanchot encuentra el eslabón para tejer la urdimbre que le permitirá referirse, sin decirlo abierta ni teóricamente, a una ética, partiendo, en primer lugar, del Él y de la región del Afuera en la que este Él aparece en el espacio literario como paso esencial en la experiencia de la escritura; luego, ese Él aparece nuevamente, pero esta vez en la figura del sufriente que, por su condición, ha salido del mundo. Blanchot coloca a la desgracia extrema (malheur) como una forma de la pasividad en la que lo neutro se manifiesta de un modo palpable (aun en su invisibilidad). Aparte del “Il y a” Lévinasiano, también la noción de “l’autrui” atraviesa este movimiento de la alteridad hacia donde intenta aproximarnos Blanchot y verá en el

⁴¹⁴ “Bajo el ascendiente del neutro” (trad. cast., p. 96).

⁴¹⁵ El extranjero viene de otra parte, y siempre está en otra parte distinta de donde estamos, pues no pertenece a nuestro horizonte representable, de modo que lo invisible sería su “lugar”, a condición de entender, con esto, según una terminología que hemos usado alguna vez: lo que desvía de todo lo visible y de todo lo invisible” (trad. cast., p. 67).

sufriente, en el que ha sido despojado de su Yo en la desgracia, como extranjero, esto es, ya lejos e inalcanzable a toda categoría. Va a ser precisamente esta lejanía, esta imposibilidad de reducción del Otro a lo mismo, en el despojo de toda esencia, la que va a constituir su carácter sagrado, es decir, su dignidad indestructible.

En esta pobreza se da, entonces, un viraje en la que aquella pasividad pasiva, ya fuera del concepto, deviene una neutralidad vacía que nada puede y que constituye la presencia del l'Autrui, el Extranjero, y, en esta medida, la grandeza de la especie. Debemos aclarar, sin embargo, que no afirma nuestro autor que solo en este estado se alcanza tal grandeza, lo que no debemos perder de vista es que esta indigencia es esencial en la medida en que siempre está ahí. Aun cuando vivamos en la calma de la buena salud y la seguridad material, hay algo en nosotros que no depende de nosotros y se despliega en los momentos en que la vida es limitada por el miedo, la crueldad y/o la enfermedad:

“Le Puissant est maître de lo possible, mais il n'est pas maître de ce rapport qui ne relève pas de la maîtrise et que ne mesure pas le pouvoir : ce rapport sans rapport où se révèle “autrui”. Ou, si l'on veut, la relation du bourreau à sa victime, dont on a tant traité, n'est pas seulement une relation dialectique, et ce qui limite sa domination, ce n'est pas d'abord le besoin qu'il a, fût-ce pour le torturer, de celui qu'il torture, c'est bien plutôt ce rapport sans pouvoir qui fait toujours surgir, face à face et

cependant à l'infini, la présence de l'Autre comme celle d'Autrui" (LEI, 169)⁴¹⁶.

Dice Blanchot que "El Poderoso" es el dueño de lo posible en la medida que lo puede todo, pero no es dueño de esa relación sin medida, como lo puede ser en la relación amo-esclavo⁴¹⁷, por cuanto su dominio no llega a alcanzar el momento de superación. En esta relación en la que una de las partes deviene inalcanzable, la víctima ya ha sido despojada de su Yo y se afirma desde lo que ya no es ella sino la afirmación de un puro poder impersonal en la falta de horizonte, sin patria y sin identidad.

No obstante, somos conscientes de que este poderío que para afirmarse disminuye, hasta la abyección, el poder del otro no pertenece exclusivamente al Holocausto⁴¹⁸. Lo que conocemos como abuso de

⁴¹⁶ "El Poderoso es el dueño de lo posible, pero no es dueño de esta relación que no depende del dominio y que no mide el poder: esa relación sin relación donde se revela el "Prójimo". O, si se quiere, la relación del verdugo con su víctima, de la que tanto se ha tratado, no sólo no es una relación dialéctica, y lo que limita su poder no es tanto la necesidad que tiene, aunque fuese para torturarlo, de aquél a quien tortura, sino más bien esa relación sin poder que siempre hace que surja, cara a cara y sin embargo hasta el infinito, la presencia del Otro como Prójimo" (trad. cast., p. 169).

⁴¹⁷ "L'esclave a cette chance d'avoir un maître; le maître est aujourd'hui ce qu'il sert, il sera demain ce contre quoi il pourra se dresser. Il y a des esclaves sans maître, tout rapport avec le maître, tout espoir donc d'affranchissement, comme toute possibilité de révolte" (LEI, 259) ["El esclavo tiene la suerte de tener un amo; el amo es hoy en día eso a lo que sirve, será mañana eso contra lo que podría alzarse. Hay esclavos sin amos, cuya esclavitud es tal que se ha perdido el amo, toda esperanza por tanto de manumisión, así como toda posibilidad de rebeldía" (trad. cast., p. 222)].

⁴¹⁸ "Je voudrais ajouter que la signification de ce libre doit à à présent nous apparaître mieux. Ce n'est pas, je l'ai dit, ce n'est pas un témoignage sur la réalité

poder se da con frecuencia en el mundo en que vivimos. Existen, por ejemplo, tiranías casi siempre instauradas en la figura de un hombre. Ese hombre que suele ser el rostro de un régimen totalitario tiene de su lado todo el poder que un ser humano puede tener. En él cristaliza todo lo que podría ser capaz de hacer y a partir de él, que concentra este poderío, surgen otras concentraciones de poder que, aunque en última instancia siempre estén al servicio de un solo ser humano, tales concentraciones de poderío, como un virus, van propagándose en las figuras de autoridad de un Estado: militares, policías, y en instituciones que también pertenecen al Estado, no tanto para administrar y preservar la paz de un país, como para reprimir al ciudadano que no responda (o sea sospechoso de no responder) a una fidelidad total hacia el régimen. En este sentido, el ciudadano deviene, en parte, una amenaza permanente en la medida en que puede sublevarse y, por esto mismo, se convierte en una sombra de sí mismo, puesto que su afirmación siempre debe excluir el disenso con el sistema y hacer del miedo un recurso para mantenerse al margen de cualquier situación que pueda ponerlo en riesgo. Así, pues, el ciudadano que vive bajo la tiranía de un “Poderoso” y sus respectivas diseminaciones, sobrevive caminando de puntillas, para que su existencia no cause ningún ruido que pueda alertar a un Estado que nada ni nadie pueden limitar. Pero con Blanchot

d'un camp, ni une relation historique, ni un récit autobiographique” (LEI, 198) [“Querría añadir que el significado de este libro tiene que aparecernos mejor ahora. No es, lo he dicho, no es solamente un testimonio sobre la realidad de un campo de concentración, ni una relación histórica, ni un relato autobiográfico” (trad. cast., p. 172)].

decimos que esta vida disminuida todavía puede tener opciones y maniobrar para ejercer cierta libertad sin que implique un riesgo para su propia vida. Un error, un mal cálculo o una confesión dicha a quien no se debía, puede arrojar a ese ciudadano a la desgracia temida, en la que es expulsado de todo lo que, aun en su condición de súbdito, puede aún aprovechar. En este exilio, en el que sus posibilidades se hayan visiblemente reducidas y que incluso puede suponer su muerte, podríamos ver surgir ese Otro del que nos habla Blanchot y en el que se manifiesta el prójimo como lo inalcanzable. Inalcanzable en la medida en que ya el que tiene el poder no tiene modo de tocar y modificar.

No es casual que sea en los totalitarismos en donde surgen escritores que, en medio del encierro y la ofuscación de la falta de libertad, logran, desde el lenguaje, perforar ese tejido inflexible que apuesta por reducir tanto la libertad como la dignidad de los seres humanos.

El abuso de poder que minimiza al otro hasta convertirlo en una vida que solo puede vivir fuera del límite de sus posibilidades, lo encontramos, como dijimos, en tiranías, pero también en relaciones que no suponen necesariamente a un gran aparato represor, sino el individuo contra el individuo en su cotidianidad. El desposeído ya siempre está ahí, es de alguna manera nuestro anverso, pues todos lo somos o llegamos a ser en nuestra condición de finitud, desde el que agoniza, el enfermo que se abandona a sus dolores; el hambriento que no tiene otro destino que la muerte, hasta el indigente que solo atiende a su necesidad de alimentarse para seguir con vida. El que ostenta el poder tampoco

está exento de esta caída en la medida en que el poder ilimitado encuentra su punto de quiebre o interrupción en la muerte. O, en otras palabras, sustraiga la exterioridad del otro en el dominio de la identificación, en este caso con la identificación de su propio sufrimiento.

Podría haber un momento en que la degradación pudiese aumentar con la muerte, que es la pasividad más radical, pero también podríamos decir que en ese momento de degradación y pobreza en el que aún se conserva la vida, puede haber un límite que sería aquí como un estancamiento en el que ya no se puede descender más; momento en el que se revela la infinitud del que sufre y que no es más que la afirmación ajena, impersonal, sin subjetividad:

“De sorte que, déchu de moi, étranger à moi même, ce qui s’affirme à ma place, c’est l’étrangeté d’autrui – L’homme comme absolument autre, étranger et inconnu, le dépossédé et l’errant ou, comme le dit René Char, l’homme inimaginable – par la présence duquel passe l’affirmation d’une présence infinie” (LEI, 195)⁴¹⁹.

Aunque el ser humano lo pueda todo, se encuentra con la imposibilidad de arrebatarse este delicado hilo que Blanchot llama “presencia infinita” en la que, convertido en la pura necesidad, ya esta

⁴¹⁹ “De modo que, menguado de mí, ajeno a mí mismo, lo que se afirma en mi lugar es la extrañeza del prójimo –el hombre como absolutamente otro, extranjero y desconocido, el desposeído y el errante o, como dice René Char, el hombre inimaginable– por cuya presencia pasa la afirmación de una presencia infinita” (trad. cast., 170).

necesidad no es gozosa, ni sufriente; una necesidad sin contenido que es la pura necesidad de vivir y de la que permanece ausente cualquier tipo de satisfacción, pues saca del mundo. Por esto, precisamente, Blanchot dirá que la fragilidad de la que nos habla no es la vida tal y como la asumimos en su movimiento perenne: “fragilité, non de ce qui se brise, mais de la brisure et à laquelle je ne puis atteindre, même dans l’affaissement du moi qui cède et cède à la place de l’autre” (163, PAD)⁴²⁰. La fragilidad a la que se refiere es la neutralidad vacía que se constituye como alteridad, en la medida en que aparece fuera de todas nuestras construcciones mundanas, y que ya no permite afirmarnos en la primera persona del Yo, sino en una anonimidad que se aleja siempre.

De modo que *autrui* es el otro cuando ya no es más sujeto, pero tampoco objeto. A este respecto se pregunta con acierto Roberto Esposito en su libro *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*: “¿Qué es? ¿Quién es, cómo puede definirse, alguien que, sin poder ser sujeto, tampoco es nunca objeto? ¿Que no es simplemente un tercero agregado a los dos primeros, aunque tampoco uno de ellos? ¿Qué no es por consiguiente, uno *u* otro, sino *ni* el uno *ni* el otro?”⁴²¹. Esposito llama al *autrui* “entidad heterodoxa”, por cuanto ocurre en la *diferencia* despojado de cualquier categoría y hallándose, por lo tanto, fuera de la trama de relaciones instauradas en el mundo. De ahí que

⁴²⁰ “Fragilidad no de lo que se quiebra, sino del quebrantamiento y que *yo* no puedo alcanzar, ni siquiera en el desmoronamiento del mí que cede y cede de un sitio al otro” (trad. cast., p. 150).

⁴²¹ Robert Esposito, *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Amorrortu Ediciones. Madrid, p. 184.

Esposito nos diga que este Otro sería “el hombre —desde siempre excluido, evitado, callado, o bien traicionado”⁴²². Recordamos aquí las experiencias de Robert Antelme y de Imre Kertész en el campo de concentración: el ser humano reducido —y en esta misma medida apartado— a la miseria que ya no goza de la vida; que el alimento llevado a la boca no constituye goce si ese goce lo vinculamos a lo placentero y agradable, sino que es “le besoin radical, qui ne rapporte plus à moi même, mais à l’existence humaine pure et simple, vécue comme manque au niveau du besoin”⁴²³ (LEI, 170). Una necesidad, pues, sin satisfacción ni goce.

Si no hay un Yo en este marco que deviene vacío, entonces la persona desaparece en su singularidad, puesto que esa singularidad está dada fundamentalmente por una individualidad que es forjada a través del Yo y sus intereses, sus padecimientos, su afirmación. Este vaciamiento trae como consecuencia la imposibilidad de especificar nada, pues no hay sino un murmullo de un algo que existe, pero escapa de la lógica binaria.

Como bien señala Alberto Ruiz de Samaniego, en su libro *Maurice Blanchot, una estética de lo neutro*⁴²⁴, la presencia de lo

⁴²² Roberto Esposito, *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, p. 184.

⁴²³ “La necesidad radical, que ya no se refiere a mí mismo, sino a la lisa y llana existencia humana, vivida como falta en el ámbito de la necesidad” (trad. cast., p. 170).

⁴²⁴ “Tal intuición desproporcionada se corresponde justamente con lo que para la Modernidad implica la idea de infinito: De manera significativa, para Descartes esta idea constituía una de las pruebas de la existencia de Dios: el pensamiento,

infinito en un ente finito expulsa de suyo la posibilidad de un conocimiento o saber, pues ese infinito surge como lo absolutamente separado que ya siempre me es ajeno, pues es siempre inacabado, siempre diferencia, siempre exterior a los límites. Es precisamente en esta alteridad irreductible en la que Blanchot ve lo neutro: “Le moi fini pense l’infini. Dans cette pensée, la pensée pense ce qui la dépasse infiniment et dont elle ne peut rendre compte par elle-même : elle pense donc plus qu’elle ne pense” (LEI, 75)⁴²⁵.

Sin embargo, para nuestro autor, en el prójimo se despliega un habla que también es neutralidad. Las páginas consecutivas versarán sobre este tema.

2.3.1. El habla de L’Autrui

Porque el prójimo habla. El prójimo me habla.

Maurice Blanchot

se afirmaba, no podría por sí mismo producir por sí mismo algo que le sobrepase, sino que ese algo había de ser puesto en nosotros. Únicamente Dios, un Dios infinito ha podido, pues, remitir en nosotros la idea del Infinito. Sólo que, como bien aprecia Lévinas, y en este aspecto la coincidencia con Blanchot es absoluta, una presencia así (...) ya no puede comportar un saber, ni siquiera una contemplación teórica” (Alberto Ruiz De Samaniego, *Maurice Blanchot: una estética de lo neutro*, Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, Vigo, 1999, p. 41).

⁴²⁵ “El yo finito piensa lo infinito. En este pensamiento, el pensamiento piensa lo que lo supera infinitamente, es decir, eso de lo que no puede rendir cuentas por sí mismo. Así, pues, piensa más de lo que piensa” (trad. cast., p. 68).

Blanchot va a señalar que hay una distancia entre quienes se expresan y desde la que se funda una desigualdad e impide, a su vez, la reducción del otro a lo mismo que yo soy. No se trata, evidentemente, dice, de cualquier habla, sino de aquella en la que entro en relación con el Otro; un lenguaje que muestra una relación asimétrica e impide la reciprocidad, pues ese Otro no se encuentra en el mismo plano que yo, produciéndose en esta medida una diferencia de grado entre aquellos que se comunican:

“Autrui n’est pas sur le même plan que moi. L’homme en tant qu’autrui est toujours venant du dehors, toujours par rapport à moi sans pays, lui, étranger à toute possession, dépossédé et sans demeure (...), n’entre pas en dialogue avec moi : si je lui parle, je l’invoque, et je lui parle comme à celui que je ne puis atteindre ni réduire à ma discrétion” (LEI, 80)⁴²⁶.

Un habla diferente que tiene lugar en el momento en que el Otro como alteridad, como aquello que está fuera de mis dominios, se dirige a mí. Blanchot, en esta cita, no habla de diálogo sino de invocación, e invocar hace alusión a un llamado que se vincula con la súplica⁴²⁷ y si

⁴²⁶ “El prójimo no está en el mismo plano que yo. hombre en cuanto prójimo y viniendo siempre del Afuera, siempre desarraigado en relación conmigo, ajeno a toda posesión, desposeído y sin morada (...) no entra en diálogo conmigo, si le hablo le invoco, y le hablo como a quien no puedo alcanzar ni reducir a mi antojo” (trad. cast., p. 72).

⁴²⁷ Nos dice Blanchot en *L’entretien infini* a propósito del suplicante: “Le suppliant et l’étranger ne font qu’un : tous deux privés de tout, étant privés de ce droit qui fonde tous les autres et que crée seule l’appartenance au foyer. E. Beaujon nous rappelle que le mot grec, traduit par “suppliant, veut dire au sens propre : celui qui vient; ainsi le suppliant est-il l’homme de la venue, toujours en route parce

suplicamos es porque aquel al que nos dirigimos está fuera de nuestro alcance. Así, el habla que se establece con el Otro me relaciona con lo imposible, con aquello que está más allá de mí y que no puedo de ninguna manera arrebatar, no solo porque el propio poder se ausenta, sino por lo excesivo de esta presencia otra con la que no es posible ningún tipo de intercambio. Precisamente por esto es por lo que Blanchot señalará que “parler c’est ne pas voir” (LEI, 82)⁴²⁸, pues cuando vemos tendemos a delimitar, a marcar las fronteras y hacemos del mundo la presencia tantas veces manejable y moldeable: presencia hecha a nuestra medida, que permanece en la superficie del día y su claridad. El prójimo aparecería fuera de toda claridad por cuanto es *l’inconnu* que, aun presente, se sustrae a esa visibilidad colmada de evidencias:

“Être, totalité et tous les concepts qui s’y rattachent sont non seulement impropres à définir cette relation, mais (peut-être) mis en échec par elle. Ou encore, en d’autres termes qui rejoignent les vôtres. Mon rapport avec autrui est irréductible à toute mesure, de même qu’il exclut toute médiation ou

que sans lieu” (LEI, 133) [El suplicante y el extranjero se funden en uno: ambos privados de todo, al estar privado de aquel derecho en que se fundan todos los demás y que únicamente la pertenencia al hogar crea. E. Beaujon nos recuerda que la palabra griega que se traduce por “suplicante” quiere decir propiamente “aquel que viene”; el suplicante es así el hombre de la venida, siempre en marcha por carecer de lugar” (trad. cast., p. 118)].

⁴²⁸ “Hablar no es ver” (trad. cast., p. 73).

toute référence à un autre rapport qui pourrait l'englober" (LEI, 86)⁴²⁹.

Desde esta perspectiva, tal y como lo hemos señalado en páginas anteriores, el prójimo, ya fuera del movimiento del concepto (la totalidad) y ya fuera de toda mediación, aparece entonces como lo más desnudo y desposeído, lanzado al descampado de los que no tienen lugar; es, pues, el absolutamente extranjero que está excluido de las relaciones tal y como las concebimos.

Eurídice representa, en el Mito de Orfeo, esta alteridad inasible que identificamos como lo lejano sin medida y sin límite: el origen mismo en el que no hay una esencia a la que remitirnos. De ahí que sea pertinente preguntarnos si acaso es posible una relación entre el prójimo y ese Yo que se afirma en la proyección continua de lo común. Hablar, desde esta altura, desde el espacio de la debilidad, dirá Blanchot, quizá cuestiona el poder, pero este cuestionamiento o impugnación no supondría el alejamiento del que ejerce el poder, sino que, al contrario, lo atraería⁴³⁰.

⁴²⁹ “Ser, totalidad y demás conceptos que se les atañen, no sólo son impropios para definir esta relación, sino que (quizá) estén puestos en jaque por ella. O también, en otros términos que coinciden con los de usted, mi relación con el otro es irreductible a toda medida, así como excluye cualquier mediación o cualquier referencia a otra relación que pudiera englobarla” (trad. cast., p. 75).

⁴³⁰ LEI, 79.

Esta habla entre Yo y el prójimo funda una relación que, como dijimos, es desigual pues, aunque se dé en el *vis à vis*, se produce un giro, un desvío que manifiesta la lejanía y afirma su carácter abisal:

“Mais précisément ce qui parle dans la parole, ce que mesure ce tour essentiel qu’est la parole en son tournant, c’est l’irrégularité démesurée de ce mouvement qui joint en disjoignant et sans rejoindre, c’est-à-dire en premier lieu la non-convenance des interlocuteurs (leur différence absolue de niveaux, leur inégalité)” (LEI, 89)⁴³¹.

No, hay, pues, nada común en esa habla establecida entre el Otro y yo, aunque Blanchot precisa que nuestro mismo lenguaje nos lleva a acotar esta habla como dialéctica, pero esta habla no es aquella que subsume y supera los opuestos “en el trabajo de la igualación”, sino que es anterior a todo horizonte en la medida en que se da entre términos desiguales: “l’autrui m’est inégal” (LEI, 81)⁴³². De modo que habría dos tipos de habla: aquella que Blanchot llama el habla de poder⁴³³ y aquella que no dice sino la alteridad radical, y que viene precedida por una curvatura que impide conocer al Extranjero y reducirlo a lo que yo soy.

⁴³¹ “Pero precisamente lo que habla en el habla, lo que mide este giro esencial que es el habla en su punto de inflexión es la irregularidad desmesurada de este movimiento que une desunido y sin reunir, es decir, en primer lugar, la no conveniencia de los interlocutores (su diferencia absoluta de niveles, su desigualdad)” (trad. cast., pp. 79-80).

⁴³² “El prójimo no es mi igual” (trad. cast., p. 81).

⁴³³ LEI, 82.

¿Qué tipo de relación sería aquella en la que se da esta habla y en la que el prójimo aparece como fuera se toda mismidad?

A la luz de las páginas anteriores, podríamos decir que Blanchot aborda esta relación entre el yo y el Otro a partir de los siguientes rasgos: 1) Es una relación con la exterioridad, esto quiere decir que no es globalizadora. 2) Si no es globalizadora, los términos en relación no se reducen el uno al otro de ninguna manera; al contrario, su lejanía es la que los pone en relación sin que exista ningún territorio común. 3) Puesto que la distancia entre yo y el otro siempre es infinita, en este sentido, la presencia del Otro siempre es presencia de lo infinito; presencia sin presente. “Autrui est pour moi la présence de l’infini. Présence détournée de tout présent, ce qu’il y a donc de plus démuní et de moins protégé” (LEI, 85)⁴³⁴.

Considerando estas tres características, dirá Blanchot que el ser humano es siempre el extranjero en la medida que es presencia inmediata, y que escapa, como ya hemos señalado, de la relación que tenemos en el mundo de las reuniones en las que todos tenemos un rol; trabajamos, comemos, compartimos el afán de crear el mundo a través de la negación: la ley que nos reúne y en la que se manifiesta el movimiento dialéctico, el movimiento de los valores y la verdad. Pero, acota Blanchot que esta relación no es sino de lucha y violencia: el

⁴³⁴ “(...) El prójimo es para mí la presencia misma, la presencia del infinito. Presencia que se desvía de todo presente, y, por lo tanto, lo más despojado que hay y lo menos protegido” (trad. cast., p. 76).

trabajo de lo negativo en el que la muerte es la máxima posibilidad en tanto ha devenido poder:

“Mais dans cet instant que nous essayons de délimiter, il n’y a plus entre nous l’épaisseur des choses : les murailles sont tombées, celles qui nous séparent, celles aussi qui nous permettent de communiquer, celles en fin qui nous protègent en nous tenant à distance. Maintenant, l’homme est en quelque sorte l’inaccessible, mais l’inaccessible est en quelque sorte l’immédiat; ce qui me dépasse absolument à ma merci” (LEI, 86)⁴³⁵.

Pero el ser humano como lo inaccesible es aquello que me desborda absolutamente, pero que también está a merced de mí: Retengamos el término “pobreza” usado aquí por nuestro autor. ¿Cómo es que la presencia, lo inmediato, que más arriba llamamos presencia de lo infinito, es, también, la pobreza de la presencia? Lo inmediato es lo inaccesible, presencia sin posibilidad, sin poder, no somos dueños de ello, pero tampoco sirvientes; lo inmediato ni somete ni es sometido. Al pensarlo, si nos atrevemos a llevar a cabo esta dificultad de pensar lo inmediato, sólo podemos atinar a decir que lo inmediato siempre permanece inasible ante nuestras maneras de estar en el mundo. ¿Cómo es posible que en esa inasibilidad no se manifieste el poder de lo

⁴³⁵ “Pero, en ese instante que intentamos delimitar, no hay ya entre nosotros el espesor de las cosas: han caído las murallas, las que nos separan, también las que nos permiten comunicar, y finalmente las que nos protegen manteniéndonos a distancia. Ahora, el hombre es de algún modo lo inaccesible, pero lo inaccesible es de algún modo, lo inmediato; eso que me supera absolutamente está absolutamente a mi merced” (trad. cast., p. 77).

inmediato? Porque no deviene nada, su emanación es improductiva. Lo inmediato no constituye ninguna promesa, no solo porque ocurre en un tiempo otro, que no es el de pasado, presente y futuro, sino porque no puede preverse ni aprehenderse. Lo expresa Christophe Bident citando un poema de Robert Antelme: “Ser sin poder, ésa es su esencia: su sonrisa no puede ser la del reino”⁴³⁶.

Blanchot ejemplificará esta impotencia del poder sobre la presencia con el texto bíblico sobre Caín y Abel. Afirmará que la distancia absoluta entre yo y el prójimo es lo que va a provocar en el hombre el ejercicio del poder absoluto, que, en este caso, es el dar muerte:

“Caïn tuant Abel, c’est le moi qui, se heurtant à la transcendance d’autrui (ce qui en autrui me dépasse absolument et qui est bien représenté, dans l’histoire biblique, par l’incompréhensible inégalité de la faveur divine), essaie d’y faire face en recourant à la transcendance du meurtre. (...) Dès que cette présence se referme sur autrui comme propriété d’autrui établi dans le monde, dès qu’elle cesse de donner lieu à la parole. La terre cesse d’être assez vaste pour pouvoir contenir à la fois autrui et moi, et il faut que l’un des deux rejette l’autre” (LEI, 87)⁴³⁷.

⁴³⁶ Bident, *Reconocimientos*, p. 59.

⁴³⁷ “Caín matando a Abel es el yo que, al tropezar con la trascendencia del prójimo conmigo, lo que en el otro me supera absolutamente (...), intenta hacerla frente recurriendo a la trascendencia del asesinato (...) Desde el momento en que esta presencia se cierra el prójimo como propiedad establecido en el mundo, desde el momento en que ella deja de dar lugar al habla, entonces también deja la tierra de

La presencia de Abel es el obstáculo para Caín en la medida, nos dice Blanchot, en que éste deviene la presencia desnuda e infinita que esquiva la aprehensión de la pertenencia como posesión. En este sentido, dar muerte sería la vía de salida para hacer desaparecer esta presencia, para volverla aún más insignificante, pues no olvidemos que la presencia del prójimo es ya de por sí insignificante por cuanto es anterior a toda significación. El asesinato se convierte, desde esta perspectiva, en esa otra trascendencia que intenta destruir la alteridad del prójimo, desde el poder, sí, pero también desde la impotencia de adueñarse de lo que aparece como Otro. Aquí, precisamente, es cuando tiene lugar hablar acerca de la otra relación que plantea Blanchot.

2.4. LA OTRA RELACIÓN: PRESENCIA SIN HORIZONTE

En las páginas anteriores, vimos como el prójimo aparece como interrupción de toda mediación, de cualquier representación y de toda identificación. Esta presencia esquiva no la hallamos, por tanto, en aquellas relaciones donde rige la ley de la mismidad, esto es, aquel tipo de relación donde se impone la necesidad de apropiación y de reducción del Otro a lo mismo: “Dans le premier (rapport) règne la loi du même. L’homme veut l’unité. Ce qui est autre, qu’il s’agisse d’autre chose ou de quelqu’un d’autre, il doit travailler à le rendre identique” (LEI,

ser tan vasta como para poder contener a la vez al prójimo y a mí, y es preciso que uno de los dos expulse al otro” (trad. cast., pp. 77-78).

94)⁴³⁸. Así como esta relación es dominada por la reducción de lo otro a lo mismo, también existe la relación que impone la fusión entre lo otro y yo para cristalizar en una identidad total que Blanchot llamará lo Uno: “l’unité est toujours exigée, mais immédiatement obtenue. (...). C’est un rapport de coïncidence et participation” (LEI, 95)⁴³⁹. Es de este modo como Blanchot nos hablará de un tercer tipo de relación que llamará relación del tercer género⁴⁴⁰ y en la que no se aspiraría ya a la unidad ni a la mismidad. La relación del tercer género se constituiría, pues, como múltiple, puesto que dejaría de lado lo Uno y se acogería al movimiento del devenir, fundándose en la *extrañeza* del otro⁴⁴¹. Tal extrañeza no es la mera separación sino un resquicio, la fisura, el vacío que trastocaría los otros modos de relación que antes mencionamos y de la que desaparecería lo común tal y como lo entendemos. Un ser humano frente a un ser humano, despojados de todo aquello que los

⁴³⁸ “En el primero rige la ley de lo mismo. El hombre quiere la unidad y constata la separación. Con respecto a lo que es otro, ya se trate de otra cosa o de otra persona, esta relación debe trabajar para volverlo idéntico” (trad. cast., p. 83).

⁴³⁹ “Se sigue exigiendo la unidad, pero obtenida inmediatamente (...). Es una relación de coincidencia y participación” (trad. cast., p. 83).

⁴⁴⁰ LEI, 84.

⁴⁴¹ “Maintenant, ce qui “fonde” le rapport, le laissant non fondé, ce n’est plus la proximité, proximité de lutte, de services, d’essence, de connaissance ou de reconnaissance, voire de sollicitude, c’est l’*étrangeté* entre nous : *étrangeté* qu’il ne suffit pas de caractériser comme une séparation, ni même une distance. – Plutôt comme une interruption” (LEI, 94) [Ahora, lo que “funda” la relación, dejándola no fundada, ya no es la proximidad, proximidad de lucha, de servicios, de esencia, de conocimiento o reconocimiento, y hasta de soledad, sino la *extrañeza* entre nosotros: extrañeza que no basta con caracterizar como una separación, ni siquiera una distancia. – Más bien como interrupción” (trad. cast., p. 85)].

reúne desde las referencias, se mirarían, entonces, desde una distancia infinita que volvería a cada uno irreductible y por esto mismo extraños: como recibir al despojado en su sencilla desnudez, sencilla pero inalcanzable, y esa permanencia en un más acá o más allá de mí, escaparía de aquel poder humano que lo puede todo:

“L’homme sur ce rapport, est ce qu’il y a de plus éloigné de l’homme, venant vers lui comme l’irréductiblement Distant; en ce sens, bien plus séparé de lui qu’il ne l’est de la limite de L’Univers ou qu’il ne le serait de Dieu même. Cela veut dire aussi que cette distance représente ce qui, de l’homme à l’homme, échappe au pouvoir humain – qui peut tout. Là où cesse mon pouvoir, là où tombe la possibilité, se désigne ce rapport que fonde le pur manque dans la parole” (LEI, 97)⁴⁴².

La relación del tercer género ocurre, así, desde una desmesura que sobrepasa cualquier proceso de designación y de identificación puesto que no remite a nada sino al ser humano mismo fuera de toda relación utilitaria o de lucha que termina siendo re-conocimiento. El habla concebida como reconocimiento anularía, en ese regreso del poder de conocer, la distancia infinita de la que nos habla Blanchot, pues propiciaría una relación de reciprocidad que remite siempre al

⁴⁴² “El hombre, en esta relación, es lo más alejado que hay del hombre, viniendo hacia él como lo irreduciblemente Distante; en este sentido, está mucho más separado de él que lo está de límite de Universo, o de lo que estaría de Dios mismo. Esto quiere decir también que esta distancia representa aquello que, en del hombre al hombre, escapa del poder humano – que lo puede todo. Allí donde cesa mi poder, allí donde cae la posibilidad, se designa esta relación que funda la pura falta en el habla” (trad. cast., p. 86).

continuo del mundo como posibilidad. El habla entre dos seres humanos que ya no se ubican sino fuera de toda cartografía, el lenguaje que lleva esta habla refleja esta distancia sin medida.

Precisamente porque el otro es inalcanzable en esta relación disimétrica es por lo que Blanchot dirá que el espacio en el que se da esta relación pertenece al Afuera; al no haber representación, el otro, al mirarlo, siempre es desvío en el sentido de que su medida es la desigualdad, como el punto fuera de toda topografía que siempre escapa de todo intento de fijeza: “L’Autre : non seulement il ne tombe pas sous mon horizon, il est lui même sans horizon” (LEI, 98)⁴⁴³.

La relación del tercer género se da fuera de toda relación intersubjetiva, así como fuera de toda relación sujeto-objeto, de ahí que Blanchot insista en que es una relación con lo desconocido que permanece desconocido y cuyo umbral es imposible traspasar. El otro es otro sin yo y sin mí y desde el que se inaugura un tipo de relación fuera de lo identificable, lo sin nombre, aquello a lo que no podemos acceder pues se da en el espacio de lo neutro⁴⁴⁴, en la medida en que lo neutro preserva el carácter enigmático del prójimo, así como de la relación del tercer género. Esta relación, dirá nuestro autor, se da, por ejemplo, en el habla de la escritura literaria⁴⁴⁵, pero podemos decir que también se da

⁴⁴³ “El Otro: no sólo no cae bajo mi horizonte, sino que él mismo carece de horizonte” (trad. cast., p. 87).

⁴⁴⁴ LEI, 88-89.

⁴⁴⁵ LEI, 103.

en el sufrimiento extremo, cuando dos seres humanos se encuentran en un tipo de comunidad que ya no tiene ningún poder de afirmación, como vimos en el testimonio de Robert Antelme e Imre Kertész⁴⁴⁶.

Sin embargo, se hace pertinente destacar que lo neutro como noción que atraviesa toda la obra de Blanchot y que alude a esa parte nuestra que escapa de nuestro control, fuera de toda identidad e individuación, ha aparecido también en otros lugares a lo largo de la historia del pensamiento. Las páginas sucesivas están dedicadas a describir algunas de estas concepciones para compararlas con lo neutro blanchotiano, en una sección que hemos llamado “Un devenir de lo neutro”.

⁴⁴⁶ Queremos detenernos en esta idea que propone Gilles Deleuze en su libro *Lógica del sentido* a propósito del concepto de *acontecimiento*. Antes hemos insistido en el carácter enigmático del prójimo, así como en la paradoja de la relación sin relación que solamente podemos tener con aquel que también llamamos desconocido o extranjero. Blanchot nos conmina a pensar esta difícil contradicción desde una descripción que es más rodeo que definición. Podríamos, en el intento de comprender tanto el concepto de *l'autrui* como el modo en que nos relacionamos con el mismo, pensar en ese otro concepto, el del *devenir* que encontramos en Heráclito y a quien el propio Blanchot le dedica un subcapítulo en *L'entretien Infini*, a propósito de la obra de Clémence Ramnoux *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*. Nuestro autor allí cita al poeta Balquílides que pone en boca de Apolo unas palabras dirigidas a Admeto: “Tu n’es qu’un mortel; aussi ton esprit doit-il nourrir deux pensées à la fois” (LEI, 131). Podemos tomar esta frase para entender el pensamiento mismo blanchotiano por su carácter enigmático de muchos de sus nociones, pero también podemos vincularlas al concepto del devenir tal y como lo comprende Gilles Deleuze cuando nos dice en el libro antes mencionado: “Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente, el devenir no soporta ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez” (*Lógica del sentido*, p. 27).



3. UN DEVENIR DE LO NEUTRO

Hemos visto cómo, a lo largo de este trabajo, Blanchot aborda la noción de lo neutro preservando su carácter huidizo, como un animal que, aun por más trampas que les ponemos nosotros, los cazadores, tiene la habilidad para no ser atrapado, dejando —como testimonio de su paso— la ruina, el desastre, el desajuste, la perturbación y la discontinuidad. Así es como lo neutro permanece a salvo de la claridad del mundo y sus permanencias, dejando las huellas de la indefensión de un yo sin voluntad, resaltando de esta manera un modo más de ser humano desde la precariedad. Pero ha habido más autores que han planteado otras modalidades en las que lo neutro aparece y que matizan o complementan el planteamiento blanchotiano.

3.1. GENIUS Y LO IMPERSONAL

*Gracias te doy, corazón mío,
por no quejarte, por ir y venir
sin premios, sin halagos,
por diligencia innata.*

Wisława Szymborska

En su libro *Profanaciones*⁴⁴⁷, Agamben señala a Genius como el dios al que los latinos confiaban la vida del recién nacido.

⁴⁴⁷ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo ediciones, Buenos Aires, 2005.

Precisamente, en el día del nacimiento —los cumpleaños— se daban banquetes como ofrendas para honrar al dios de la generación, fiesta que, con cambios importantes, aún conservamos como tradición⁴⁴⁸. Genius era entonces asociado, por ser el dios de la generación, a la energía sexual, pero no se reducía solo a ésta, sino que también comprendía las cualidades físicas e intelectuales de cada ser humano (*ingenium*)⁴⁴⁹. Se trataba de “la divinización de la persona (...), el principio divino que rige y expresa toda su existencia”⁴⁵⁰, de ahí que a Genius se le consagrara la frente y no el pubis. Agamben nos dirá que, ante la sorpresa o el desconcierto, el gesto de llevarnos la mano a la frente, además del que no somos conscientes cuando lo hacemos, nos recuerda el gesto ritual del culto a Genius. Por ser el dios más íntimo,

⁴⁴⁸ “Los regalos y los banquetes con los cuales celebramos el cumpleaños son, a pesar del odioso y ya inevitable cantito anglosajón, un recuerdo de la fiesta y de los sacrificios que las familias romanas ofrecían al genius en el natalicio de sus integrantes. Horacio habla de vino puro, de un lechón de dos meses, de un cordero “inmolado”, es decir, rociado con la salsa para el sacrificio; pero parece que, en sus orígenes, no había más que incienso, vino y deliciosas fogazas de miel, porque Genius, el dios que preside el nacimiento no gustaba de los sacrificios sangrientos” (pp. 7-8). Es pertinente añadir la nota del traductor de esta misma página: “En italiano existe el adjetivo “genetliaco”, derivado del griego *genethliakós* y del latín *genethlicus*, que se podría traducir por “del natalicio”. En castellano, “genetliaco” se aplica al poema o composición referidos al nacimiento de una persona, así como a la práctica de pronosticar a alguien su buena o mala fortuna por el día en que nace. Preferimos usar, entonces, si bien no es exacto, “genesíaco”: relativo a la génesis.

⁴⁴⁹ Agamben, *Profanaciones*, p. 8.

⁴⁵⁰ Agamben, *Profanaciones*, p. 8

había que abandonarse, ceder, pues su “exigencia es nuestra exigencia, su felicidad es nuestra felicidad”⁴⁵¹:

“Aun si sus —¡nuestras!— exigencias puedan parecer poco razonables y caprichosas, es bueno aceptarlas sin discutir. Si, para escribir, tenemos —¡tiene él!— necesidad de ese papel amarillento, de esa lapicera especial, si necesitamos precisamente aquella luz mortecina que alumbra desde la izquierda, es inútil decirse que cualquier lapicera hace su trabajo, que todas las luces y todos los papeles son buenos. Si no vale la pena vivir sin aquella camisa de lino celeste (¡por favor, no la blanca con el cuellito de empleado!), si nos sentimos sin ánimo para seguir adelante sin esos cigarrillos largos hechos en papel negro, no sirve de nada repetirse que son solamente manías, que es hora de ponerse más juiciosos. *Genium suum defraudare*, defraudar al propio genio, significa en latín entristecerse la vida, embrollarse a uno mismo. Y *genialis*, genial, es la vida que aleja la mirada de la muerte y responde sin dudar a la incitación del genio que la ha generado”⁴⁵².

De modo que tenemos a un dios que aparece como lo más íntimo y personal de un ser humano, que se muestra en forma de “manías” que singularizan, pero si reparamos y subrayamos lo que nos dice Agamben cuando señala el gesto con que se reverencia a Genius llevando nuestra mano a la frente sin que nos demos cuenta, veremos el adelanto de lo que luego nos dirá el filósofo italiano: si hay que abandonarse al propio

⁴⁵¹ Agamben, *Profanaciones*, p. 9.

⁴⁵² Agamben, *Profanaciones*, p. 9.

Genius, si ese abandono se hace explícito en esa mano que se desplaza sin que medie nuestra voluntad, comprenderemos que ese dios es lo más personal pero también lo que nos rebasa, pues si bien es cierto que se manifiesta en nosotros, no es menos cierto que se revela también como *más* que nosotros, como una fuerza impersonal que “nos supera y nos excede”.

Justamente por esta dualidad personal e impersonal del carácter del Genius en el ser humano, Agamben nos dirá que comprender la concepción del hombre implícita en Genius supone comprender que el ser humano no es solo Yo y conciencia individual, sino que en él conviven ambos elementos desde su nacimiento hasta su muerte. A partir de lo cual el filósofo italiano definirá al ser humano como:

“un ser único hecho de dos fases; un ser que resulta de la complicada dialéctica entre una parte no (todavía) individuada y vivida, y otra parte ya marcada por la suerte y por la experiencia individual”.

Y añade:

“Es esta presencia imposible de alejar lo que nos impide cerrarnos en una identidad sustancial; es Genius el que destruye la pretensión del Yo de bastarse a sí mismo”⁴⁵³.

⁴⁵³ Agamben, *Profanaciones*, p. 10.

En el ser humano coexisten por lo tanto lo que podríamos llamar dos fuerzas que en muchos casos pueden ser antagónicas: una que se construye, que sirve de materia prima, que puede limitarse, sondearse, moldearse y supone el dominio del Yo, y otra que es extrañeza por cuanto escapa de ese poder, como si en nosotros anidara ya, mucho antes de la posibilidad de individualizarnos —permaneciendo durante toda nuestra vida— una energía que no depende de nosotros, un fluir que no puede ser reducido o controlado. No solo la espiritualidad está teñida del Genius sino que, como bien señala Agamben, toda nuestra vida fisiológica:

“Es Genius lo que oscuramente presentimos en la intimidad de nuestra vida fisiológica allí donde habita lo más propio y lo más extraño e impersonal, lo más vecino y lo más remoto e inmanejable. Si no nos abandonáramos a Genius, si fuésemos solamente Yo y conciencia, no podríamos siquiera orinar”⁴⁵⁴.

La ascensión de este dios —y la imagen que pone en marcha respecto a nuestra humanidad— supone, en primer lugar, el reconocimiento (y la necesidad) de admitir una parte “nuestra” que, estando en nosotros, escapa de nuestro control; un desconocido que nos habita; de modo que con Genius el sujeto sería anfitrión y huésped. En segundo lugar, nos abre a la idea de que el Yo se relaciona permanentemente con “una zona de no-conocimiento”, una suerte de misterio por cuanto en sus dominios se dan eventos sin su

⁴⁵⁴ Agamben, *Profanaciones*, p. 11.

consentimiento y no pocas veces sin su atención, aunque asista a ellos sin falta; cuando es testigo de aquello que no domina y que sucede en su propio “espacio”, entonces ve que asiste a su propia ruina. En tercer lugar, como el propio Agamben lo expone, Genius pone de manifiesto “nuestra vida en tanto que no nos pertenece”⁴⁵⁵. Así, se ponen de manifiesto dos polos que tensan el campo de la vida humana, se alternan, se produce el desplazamiento de uno al otro teniendo como espacio común al sujeto; en él se conjugan, se separan, se combaten, pero, afirma Agamben, ambas fuerzas ni pueden identificarse del todo ni pueden separarse la una de la otra⁴⁵⁶.

Así que, si Genius nos habla de una vida en nosotros que no es nuestra, la vocación en un ser humano puede ser otro modo a través de la cual este dios se expresa. Agamben pondrá el ejemplo del Yo que quiere escribir, no esta o aquella obra, sino escribir sin más:

“Este deseo significa: Yo siento que en alguna parte Genius existe, que hay en mí una potencia impersonal que me impulsa a la escritura. Pero de la última cosa que Genius tiene necesidad es de una obra; él, que jamás ha tenido en sus manos una lapicera (y mucho menos una computadora). Se escribe para devenir impersonal, para devenir geniales, y sin embargo, escribiendo, nos individuamos como autores de esta o aquella obra, nos alejamos de Genius, que no puede jamás asumir la forma de un Yo, y tanto menos de un autor. Todo intento del Yo —del elemento personal— de

⁴⁵⁵ Agamben, *Profanaciones*, p. 11.

⁴⁵⁶ Agamben, *Profanaciones*, p. 12.

aproximarse a Genius, de constreñirlo a firmar en su nombre, está necesariamente destinado a fallar”⁴⁵⁷.

De manera que el modo de honrar y dar testimonio de Genius es dar espacio y poner en marcha esa fuerza que se desplaza sin nombre, que porta al sujeto y lo mina, y dejarlo en su aparición esquiva, misteriosa; sortearlo en su carácter huidizo. Agamben nos dirá que el encuentro con el Genius es terrorífico puesto que supone el pánico de que pueda sobrepasarnos, dejándonos en una dimensión en la que la pasividad del Yo aparece en tanto nos despoja de todo dominio. Aquel que va a su encuentro y se ufana de ser un poeta privilegiado es risible puesto que, precisa el filósofo italiano, “delante de Genius, no existen los grandes hombres, son todos igualmente pequeños”. Precisamente, el modo en cómo nos relacionamos con el Genius expone toda una ética: estarán aquellos que ven en él su servidor, el ángel guardián que ampara sus éxitos literarios o el poeta que preferirá minimizar la presencia “de este sórdido cómplice”.

A propósito de Simondon⁴⁵⁸, Agamben hablará del Genius como un eterno *puer* que en nosotros, antes que el mundo, nos maravilla por ser una fuerza que, al desconocerla, al escapar de nuestra potestad

⁴⁵⁷ Agamben, *Profanaciones*, p. 12.

⁴⁵⁸ Agamben cita en esta parte a Simondon para decirnos que para este autor es la emoción a través de lo cual entramos en relación con lo preindividual: “Emocionarse significa sentir lo impersonal que está en nosotros, hacer experiencia de Genius como angustia o regocijo, seguridad o temor. En el umbral de la zona de no-conocimiento, el Yo debe deponer sus propiedades, debe conmoverse. Y la pasión es la cuerda tendida entre nosotros y Genius, sobre la cual camina la funámbula vida” (*Profanaciones*, p. 14).

y vacilando en su definición, vamos hacia los otros en búsqueda de esa emoción que no logramos comprender, a la espera de que en el otro como espejo, esa emoción “se aclare y elucide”.

Son evidentes las semejanzas que encontramos entre el Genius que describe Agamben y lo que Blanchot a lo largo de su obra identifica con lo neutro. Las consecuencias que implica son incontables, pero nos limitamos a señalar que, si bien Agamben quiere mostrar el espacio que de lo preindividual hay en el ser humano para su teoría política, en Blanchot no aparece inmediatamente como respuesta política sino como dimensión ontológica que atraviesa lo humano y lo abre a la región de una soberanía que, paradójicamente, ocurre a partir de la pasividad del yo. Lo impersonal en Agamben nos hace escapar del peso de la identidad de la persona para que sea posible alcanzar la libertad política⁴⁵⁹, Blanchot, en cambio, aunque la veamos insinuada, no

⁴⁵⁹ “Como vemos, para Agamben hay un fondo impersonal que se actualiza de distintas maneras y que contrasta con la forma de la conciencia yoica, con la lógica del Sujeto agente y autoconsciente que la modernidad resume en la figura jurídica y filosófica de la persona. Su pensamiento explora formas de (de)subjetivación, que nos liberen del peso de la persona sin por ello entregarse a las facilidades de la identidades prefabricadas o impuestas ni a la despersonalización ejercida por el biopoder. En ese marco, Agamben recupera la doctrina clásica de la eudemonía como fin de la vida política, precisamente porque una vida feliz sería aquella capaz de suspender, profanando, las identidades que nos han sido impuestas. Por eso señala que “el sujeto de la felicidad no es un sujeto, no tiene la forma de una conciencia, aunque sea la más buena”. Para Agamben, la felicidad es mágica porque no es el producto de nuestros esfuerzos o de nuestras buenas acciones, sino que consistiría en deshacernos del nombre que nos ha sido impuesto, del peso de la persona, para devenir impersonales: “Tener un nombre es la culpa. La justicia es sin nombre, como la magia. Privada de nombre, beata, la criatura llama a la puerta del país de los magos, que hablan sólo con gestos” (Matías Saidel, “Más allá de la persona: lo impersonal en el

enuncia ninguna libertad a partir de lo neutro, sino una liberación que no es promesa, la rendija a través de la cual la identidad queda suspendida, horadada, incluso arruinada, pero a través de la cual, en un primer momento, no garantiza el salto hacia a una esfera política.

Lo neutro en el autor francés no constituye, pues, ningún peldaño para posibilitar un ascenso o una llegada a un determinado horizonte, sino que más bien constituye la interrupción o impedimento para que se produzca la llegada. Así, no es el medio sino el intervalo sin tiempo en el que es la dispersión la que aparece en una experiencia que pacta con lo indefinido y en la que no hay un sujeto o una identidad organizando dicha experiencia, lo hemos visto tanto en lo que Blanchot llama como espacio literario como en el espacio del sufrimiento extremo.

El Genius del que nos habla Agamben se acerca a lo que Blanchot va hilando como lo neutro a lo largo de su obra, pero es un dios para ser honrado desde la vida y que va tomando forma a través de las particularidades del sujeto. Se trata de una entidad que exige afirmación, vitalidad; que insta a ser saciado a través de los caprichos que en el sujeto pone en marcha encontrando en esta satisfacción un sosiego circunstancial. Así, el dios de los latinos aparece articulado en el mundo, mientras que lo neutro en Blanchot, si por momentos lo pensamos como

pensamiento de Roberto Esposito y Giorgio Agamben”, *Erikasia*, 16, septiembre, 2013, pp. 159-176).

Genius, haría un tipo de llamado que se instala en la dispersión ya fuera del mundo, y desde donde no hay manera de organizarlo o de satisfacerlo. De ahí que la obra sea, en realidad, desobra, por cuanto se afirma desde un intervalo que es incesancia y por esto mismo diferimiento de un fin. Genius, tal y como lo expone Agamben, introduce un equilibrio en el mundo por cuanto asegura los límites del Yo y procura el espacio luego para su libertad. De ser Genius blanchotiano, éste no sería sino la trampa ante el obrar del Yo y del mundo, la oquedad u obertura que interrumpe la regularidad; el punto de desvío hacia una oscilación que es pura exterioridad. Así lo define Blanchot:

“Le neutre est ce qui ne se distribue dans aucun genre : le non-général, le non-générique, comme le non-particulier. Il refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle sujet, (...) cela veut dire qu'il suppose une relation autre, ne relevant ni de conditions objectives, ni de dispositions subjectives” (LEI, 440)⁴⁶⁰.

En primer lugar, lo neutro escapa de toda dialéctica, por lo que no es asimilable; no se da por lo tanto en o dentro de la alternancia de dos términos ni se reduce a uno de ellos, burlando toda categorización. Luego: lo neutro se relaciona con lo desconocido, que no es lo que se espera conocer para luego clasificarlo y hacerlo objeto de algún saber,

⁴⁶⁰ “Lo neutro es aquello que no se distribuye en ningún género: lo no general, lo no genérico, así como lo no particular. Rechaza la pertenencia tanto a la categoría del objeto como a la del sujeto, eso quiere decir (...) que supone una relación distinta, que no depende ni de las condiciones ni de las disposiciones subjetivas” (trad. cast., p. 380).

tampoco se refiere a un trascendente o lo incognoscible, pues no es objeto de conocimiento⁴⁶¹. Nos dice Blanchot que a causa de nuestra manera de abstraer tendemos casi inevitablemente a darle ese lugar de uno de los términos dentro de una lógica binaria. La filosofía tiene su responsabilidad en este afán categorizador, pues, como señala el filósofo francés, en toda la historia de la filosofía ha existido el esfuerzo por aclimatarlo y domesticarlo.

3.2. RENÉ CHAR Y LO NEUTRO

*Las palabras son manantiales vivientes
semejantes a los delfines que emiten
entre ellos sonidos, y deben
comprenderse.*

René Char

*Entender es la prueba de la
equivocación. Porque entender no es la
forma de verlo.*

Clarice Lispector

Blanchot hallará en la poesía de René Char la puesta en escena de lo neutro. Decimos “puesta en escena” para evitar decir que revela o muestra:

“(…) nous supposons une relation où l’inconnu
serait affirmé, manifesté, voir exhibé : découvert —
et sous quel aspect? Précisément en cela qui le

⁴⁶¹ DI, 441.

retient inconnu. L'inconnu, dans ce rapport, se découvrirait donc cela qui laisse à couvert" (EI, 442)⁴⁶².

Contrario a Heidegger, Blanchot ve en el lenguaje poético el espacio en donde lo neutro no se revela, sino que aparece, pero manifestado en su condición de desconocido. Lo formula de esta manera:

"La recherche —la poésie, la pensée— se rapporte à l'inconnu comme inconnu. C'est rapport découvrir l'inconnu, mais d'une découverte qui le laisse à couvert; par ce rapport, il y a "présence" de l'inconnu; l'inconnu, en cette "présence", est rendu présent mais toujours comme inconnu. Ce rapport doit laisser intact — non touché — ce qu'il porte et non dévoilé ce qu'il découvre. Ce ne sera pas un rapport de dévoilement. L'inconnu ne sera pas révélé mais indiqué" (LEI, 442)⁴⁶³.

Blanchot introduce en esta parte al pensamiento, ¿qué tipo de pensamiento? aquel pensamiento que se mantiene como desconocido y que aparece a modo de resonancia deseosa, es decir, el pensamiento que

⁴⁶² "Dicho de otro modo, supongamos una relación donde lo desconocido estuviera afirmado, manifestado y hasta exhibido: descubierto — ¿y con qué aspecto? Precisamente con el que lo mantiene desconocido" (trad. cast., p. 382).

⁴⁶³ "La busca —la poesía, el pensamiento— se relaciona con lo desconocido en cuanto desconocido, esta relación descubre lo desconocido, pero lo descubre de un modo que lo deja a cubierto; merced de esta relación, hay "presencia" de lo desconocido; lo desconocido, en esta "presencia", se hace presente, pero siempre en cuanto desconocido. Esta relación debe dejar intacto —no tocado— lo que lleva consigo y no desvelado lo que descubre. No se tratará de una relación de revelación. Lo desconocido no será revelado, sino indicado" (trad. cast., 382).

no puede aún categorizarse, razón por la cual aparece como el testimonio de un movimiento que antecede toda acotación o delimitación.

Lo neutro se despliega en el lenguaje del poema como lo desconocido que es “indicado”, tal y como hace el oráculo de Delfos⁴⁶⁴. No hay un descubrimiento, mucho menos se trata de un invisible o de una oscuridad que pueden ser iluminados; por lo que lo neutro aparecerá en un tipo de habla ajena a las relaciones que se constituyen en el mundo, como un cabo suelto que no puede ser absorbido bajo ninguna perspectiva porque excluiría toda perspectiva⁴⁶⁵. Blanchot en esta parte cita un verso de René Char: “Comment vivre sans inconnu devant soi?”: “¿Cómo vivir sin lo desconocido ante sí?” Esta pregunta toma la forma de sentencia y exigencia en la medida en que muestra la necesidad de lo desconocido, de la extrañeza, es decir, la necesidad de lo imposible y que, no obstante, es continuamente negado, escamoteado, disimulado por esa otra manera de funcionar que tiene el pensamiento reduciendo lo desconocido a lo conocido y familiar. De modo que abarcar lo que se despliega como desconocido sería vano, pues sería similar a querer acotar y delimitar lo infinito, como si lo desconocido como neutro fuera

⁴⁶⁴ Hablando de Heráclito, Blanchot cita en *L'entretien infini* el fragmento en el que el filósofo griego menciona el modo en que la palabra oracular se manifiesta: no muestra, no revela sino que “indica” preservando, así, su condición de enigma (LEI, 131). En la versión en castellano traducen: “El Señor cuyo Oráculo está en Delfos ni expresa ni oculta nada, sino que (...) indica” (Heráclito, *Fragmentos*, Aguilar, Buenos Aires, 1973, p. 144).

⁴⁶⁵ LEI, 444.

de algún modo tan inalcanzable como inasimilable. Señala uno de los dialogantes:

“—Assurément, l’“inconnu” dont parle René Char n’est pas le simple inconnu de l’avenir : celui-là nous est toujours déjà donné, et ce n’est qu’un “pas encore connu”. Toute vie individuelle, même dans un monde entièrement banalisé, a cet avenir”⁴⁶⁶.

El otro dialogante responde:

“—L’inconnu, celui auquel la poésie nous éveille, est beaucoup plus imprévisible que ne peut l’être l’avenir, même “*l’avenir non prédit*”, il échappe à toute prise”. (LEI, 445)⁴⁶⁷.

El lenguaje del poema capta y hace legible —a modo de presentimiento— lo desconocido en su carácter velado. De esta manera, lo desconocido que aparece en el poema no puede ser nunca como el porvenir que con el tiempo se da revelado, por cuanto, al ser revelado, acabaría en su movimiento imprevisible. Podríamos decir que el lenguaje del poema es un puro intervalo que, como agua entre las manos, es imposible fijar o retener; un intermedio en el que la intuición y el entendimiento componen

⁴⁶⁶ “Seguro, lo “desconocido” de lo que habla René Char no es lo simple desconocido del porvenir: eso nos está siempre ya dado, y solo es un “todavía no conocido”. Toda vida individual, incluso en un mundo enteramente trivializado, tiene ese porvenir” (trad. cast., p. 384).

⁴⁶⁷ “Lo desconocido, aquello a lo que nos sensibiliza la poesía, es mucho más imprevisible que lo que puede serlo el porvenir, incluso “*el porvenir no predicho*”, puesto que, como la muerte, escapa de toda captura” (trad. cast., p. 384).

el obstáculo para precisamente hacer el rodeo que exige lo desconocido para continuar como desconocido.

Sin embargo, debemos decir que no se trata de que la poesía represente lo neutro, sino que ésta pone en marcha un modo de habla que no identifica, que no llama a comprender y que no ejerce ya ninguna forma de poder. Precisamente por esto, Blanchot emparenta lo neutro con la muerte por su condición de enigma, por la ruptura que propicia con el poder de agente del sujeto.

Aunque sería pertinente acusar lo desconocido de negativo, Blanchot dirá en estas mismas páginas que lo desconocido como pensamiento de lo neutro también escapa de la negación puesto que la negación ya lo determinaría⁴⁶⁸. Pero introducirá, a propósito de lo neutro, a través de un verso de René Char, la palabra “ignorar”:

“Un être qu’on ignore est un être infini, susceptible,
en intervenant, de changer notre angoisse et notre
fardeau en aurore artérielle” (LEI, 44)⁴⁶⁹.

Y acota el filósofo francés: “L’inconnu comme inconnu est cet infini, et la parole qui le parle est parole d’infini”⁴⁷⁰. Palabras que dan lugar a un sinfín de interpretaciones, pero queremos limitarnos en esta

⁴⁶⁸ LEI, 444.

⁴⁶⁹ “Un ser que ignora es un ser infinito, susceptible, al intervenir, de mudar nuestra angustia y nuestra carga en aurora arterial” (trad. cast., p. 384).

⁴⁷⁰ “Lo desconocido en cuanto desconocido es este infinito, y el habla que lo habla es habla de infinito” (trad. cast., p. 384).

empresa interminable de pretender explicar lo neutro y, en primer lugar, enumerar los términos que Blanchot menciona para abordarlo: desconocido, muerte, poesía, ignorar e infinito. Estas son las palabras que hasta ahora giran en torno a la aproximación de lo neutro y que, como palabras, todas ellas delimitan, pero en este caso delimitan solo en apariencia, pues no llegan a definir sino que aluden, esto es, dan cuenta de un acontecimiento, pero no lo determinan, dejando espacio para sustituir la definición por el rodeo y, en esta medida, promoviendo un tipo de movimiento que no deberíamos asociar al avance sino más bien al retroceso o al desvío; es decir: imposibilidad de continuidad y de situarse en una fijación. A este rodeo imposible, a esta oscilación que nos vincula con lo *in-logrado* e inacabado es a lo que nos expone el lenguaje poético/literario. Lo expresa Paul de Man de este modo:

“El texto literario no conduce a ningún tipo de percepción, intuición o conocimiento trascendental, únicamente solicita una comprensión inmanente que, sin embargo, está condenada a la ceguera, a ser siempre una comprensión parcial, a ser una visión ciega que hay que corregir a través de las intuiciones (*insights*) que esta misma visión revela sin darse cuenta”⁴⁷¹.

Desde esta perspectiva, lo neutro en el lenguaje poético aparece como una suerte de obturación en el lenguaje mismo y que libera de la claridad de la definición. Una parte de esa comprensión que pone en marcha el pensamiento se evade y por eso para Blanchot no es

⁴⁷¹ Paul De Man, *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 171.

pertinente hablar de algo como el triunfo del arte puesto que, en él, aun cuando sea un camino de expresión, es la insatisfacción la que lo corroe como si fuera el correlato de la vida que se esmera por alcanzar — haciendo caso al deseo⁴⁷²— lo que le está vedado.

3.3. BARTHES Y LA DESTRUCCIÓN DEL PARADIGMA

Así como vemos que Blanchot prolonga la definición de lo neutro para precisamente preservar su índole de enigma, haciendo un sondeo que podríamos asociar a un gesto parecido al de la caricia, Barthes, en cambio, define lo neutro con contundencia:

“Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma, o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata el paradigma. Pues no defino una palabra; nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro”⁴⁷³.

Lo neutro para Blanchot es esa suerte de obturación innombrable que arruina el lenguaje y el pensamiento, como el agujero en el techo a

⁴⁷² Alberto Ruiz de Samaniego nos dice que la necesidad de fabular procede de un pasado como vacío o como tiempo imposible. Y aquí ubica al deseo: “esta relación es en esencia la que se produce como deseo. Pues que la escritura literaria parece querer llenar esa indeterminación primera no colmada. Pero se manifiesta como un deseo que jamás llega a colmarse, que se suscita continuamente y nunca consigue satisfacerse. (...) La obra de arte se concibe, de esta manera, como un ejercicio de mediación que, al igual que ocurría con la imagen, en tanto que instancia mediadora, se convierte en anulación como repetición desviada e incumplida de su verdad. (...) La obra de arte (...) tiene que conformarse con ejercer de espacio de resonancia de esa palabra misteriosa” (*Maurice Blanchot: una estética de lo neutro*, p. 153).

⁴⁷³ Roland Barthes, *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Siglo XXI, Buenos Aires, p. 51.

través del que entra un goteo incesante a modo de murmullo. Barthes, en cambio, si bien ve en lo neutro movimiento ruinoso, por otro lado, lo ubica como categoría sobre la cual subsumir *modos o figuras* de lo neutro que desarreglarán lo que llama “paradigma” y que define como la oposición de dos términos virtuales y en la que uno se actualiza al hablar para poder producir sentido⁴⁷⁴, es decir, Barthes se refiere a un binarismo dialéctico. Desde esta perspectiva, lo neutro barthesiano se ubicará en el espacio de la no arrogancia⁴⁷⁵ y del deseo, no ya como el querer-asir de los dogmatismos⁴⁷⁶, sino en la discontinuidad de lo errático y a lo que no le contrapone el “querer-vivir”.

Como vemos, lo neutro del que nos habla Barthes es tal vez demasiado afirmativo con respecto a lo neutro blanchotiano que se da en el afuera del mundo y por eso mismo permanece como lo inasimilable, inestable y sin forma y que nos exige siempre acercarnos a él desde el rodeo.

⁴⁷⁴ Barthes, *Lo Neutro*, p. 51.

⁴⁷⁵ “Enfrente (pero no es estrictamente contrario): el Kairós, la con-tingencia, una imagen alta de lo Neutro, como no-sistema, como no-ley, o arte de la no-ley, del no-sistema → el estado neutro del kairós consiste en esquivar la sistematización misma de la contingencia, la mundanidad como sistema, como arrogancia. →se podría decir: lo neutro escucha la contingencia, pero no se somete a ella” (Barthes, *Lo Neutro*, p. 265).

⁴⁷⁶ Barthes, *Lo Neutro*, p. 58.

3.4. LA METÁFORA

Precisamente por aproximarnos a lo neutro desde el tanteo o rodeo, Blanchot dirá que, aun buscando definirlo, tal vez no habría nada que entender: “Le neutre : qu’entendre par ce mot?” —Il n’y a alors peut-être rien à entendre”⁴⁷⁷, Y luego de tachar todo aquello que a causa de la manera de operar el entendimiento normalmente reduce⁴⁷⁸, teniendo el diálogo como método para aproximarse a lo neutro, señala:

“Neutre serait l’acte littéraire qui n’est ni d’affirmation ni de négation et (en un premier temps) libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens, comme si le propre de la littérature était d’être spectrale, non pas hantée d’elle-même, mais parce qu’elle porterait ce préalable de tout sens qui serait sa hantise” (LEI, 387)⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ “El neutro: ¿Qué entender por esta palabra?” “—No hay quizá nada que entender” (trad. cast., p. 386).

⁴⁷⁸ “Donc, d’abord exclure les formes sous lesquelles, par la tradition, nous sommes les plus tentés de nous en approcher : objectivité d’une connaissance; homogénéité d’un milieu ; interchangeabilité d’éléments, ou encore indifférence fondamentale, là où l’absence de fond et l’absence de différence l’une avec l’autre” (DI, 447) [“Entonces, en primer lugar, hay que excluir las formas bajo las que, por tradición, estamos más tentados a acercarnos a ellas: objetividad de un conocimiento; homogeneidad de un medio; intercambiabilidad de elementos; o incluso indiferencia fundamental, allí donde la ausencia de la diferencia va la una con la otra” (trad. cast., p. 386)].

⁴⁷⁹ “Neutro sería el acto literario que no es ni de afirmación ni de negación y que (en un primer momento) libera el sentido del fantasma, obsesión, simulacro de sentido, como si lo propio de la literatura fuera ser espectral, no porque estuviera asediada por ella misma, sino porque llevara consigo eso previo a todo sentido que sería su obsesión” (trad. cast., p. 387).

Vemos en estas líneas cómo se dibuja lo que advierte lo que advierte a propósito del deseo en la literatura Alberto Ruiz de Samaniego: el impulso obsesivo por parte de la escritura de ir hacia un punto previo, pero inalcanzable. Lo neutro podría asemejarse a una capa fantasmagórica sin reposo que fisura o desgarrar el sentido siempre último, como si fundara un movimiento sin reposo, pero también sin consecución, designa sin fijar pues con lo neutro “el discurso se somete a una usura que, a la vez que multiplica sus máscaras, le hace pedazos el rostro”⁴⁸⁰.

Precisamente por esas máscaras multiplicadas y en cuya pluralidad el rostro de fondo se hace pedazos, es por lo que para Blanchot lo neutro lleva consigo la diferencia irreductible que no se deja explicar, que nos impele a usar la metáfora que también nos traslada al error del lenguaje y que nos lleva a decir junto a Anne Carson⁴⁸¹ que el equívoco tiene su valía: no para aclarar o explicar, sino para des-identificar; para precisamente ver la desgarradura o la grieta que impide toda asimilación de lo Otro a lo Mismo.

⁴⁸⁰ Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, p. 56.

⁴⁸¹ Anne Carson, “Ensayo sobre aquello en lo que más pienso”, *Revista de Occidente*, N° 313, Madrid, 2007, pp. 128-134. Poema con el que se da inicio a la presente investigación: “De los errores genuinos de la metáfora se puede aprender una lección. No sólo que las cosas son distintas de lo que parecen y por eso las malinterpretamos, sino que esta equivocidad es valiosa. Aférrense a ella, dice Aristóteles, hay mucho que ver y sentir ahí”.

La metáfora aquí nos puede ayudar a aproximarnos a lo neutro. La poeta canadiense Carson recuerda que, según Aristóteles, la metáfora hace que la mente se experimente a sí misma:

“¿En qué consiste el placer de la metáfora?
Aristóteles dice que la metáfora hace que la mente
se
experimente a sí misma
en el acto de cometer un error.
Él se imagina la mente moviéndose sobre una
superficie plana
de lenguaje ordinario
cuando de pronto
esta superficie se rompe o se complica.
Lo inesperado emerge”.

La falla que salta y que hace temblar al lenguaje sería el “error” al que se refiere Aristóteles según Carson, lo que, por cierto, dice Blanchot a propósito de lo Otro en relación a lo neutro:

“Le neutre est toujours ailleurs qu’on ne le situe, non seulement toujours au-delà et toujours en deçà du neutre, non seulement dépourvu de sens propre et même d’aucune forme de positivité et de négativité, mais ne laissant ni la présence ni l’absence le proposer avec la certitude à quelque expérience que ce soit, fût-ce celle de la pensée”⁴⁸².

⁴⁸² “El neutro siempre está en otra parte que nadie sitúa, no solo siempre más allá y más allá de lo neutro, no sólo desprovisto de sentido propio e incluso de una forma de positividad y de negatividad, sino que no deja ni a la presencia ni a la ausencia proponerlo con certeza a ninguna experiencia, aunque fuere la del pensamiento” (trad. cast., p. 389).

Lo neutro permanece inubicable y escurridizo como el desastre al que alude nuestro autor, por eso lo ubica en el espacio de la pura exterioridad pues no solo no hay voluntad, sino que persevera en lo impersonal desde el error que le pertenece:

“Et cependant, tout rencontre, celle où l’Autre, surgissant par surprise, oblige la pensée à sortir d’elle même, comme il oblige le Moi à se heurter à la défaillance qui le constitue et dont il se protège, est déjà marquée, frangée de neutre”⁴⁸³.

En estas palabras Blanchot coincide con el Aristóteles del poema de Anne Carson: el error que opera en la palabra —en la metáfora— es la falla del Yo —del pensamiento— que pretende inmunizarse contra el salto sorpresivo que se entrevera en ese Yo desarreglándolo. Lo neutro así visto, nos hace pensar en el *il* y *a* de Lévinas, pero errabundo, en el exilio de un tiempo fuera del tiempo y de un espacio sin lugar. Sin los mecanismos barthesianos, el neutro del que nos habla Blanchot no llega a ser categoría pues es precisamente aquello que las dinamita y quebrando las certidumbres que el ser humano crea sin descanso para posibilitar la serenidad de una vida que es sobre todo contingencia. Pensar en lo neutro profundiza nuestra condición de seres contingentes en la medida en que se escarba —apenas como testigo— en nuestra

⁴⁸³ “Y, sin embargo, todo encuentro, allí donde lo Otro, al surgir por sorpresa, obliga al pensamiento a salir de sí mismo, puesto que obliga al Yo a tropezar con la falla que lo constituye y contra la que se protege, ya está marcado, entreverado de neutro” (trad. cast., p. 389).

vulnerabilidad y enfatiza los rasgos de aquello que llamó Rilke nuestro rostro de moribundos.





4. HACIA UNA ÉTICA DE LA PRECARIEDAD

A lo largo de este trabajo hemos puesto énfasis en la noción de lo neutro en la escritura de Maurice Blanchot, y hemos visto cómo aparece, no sólo para desajustar el yo, sino también para mostrar el lugar de una soberanía en nosotros y, por esto mismo, irreducible al mundo empeñado en actuación, realización y acabamiento. Así es como en Blanchot esta noción emerge vinculada a lo inconcluso, a la muerte, al retazo, es decir, a nuestro lado más precario y en el que la voluntad ya no puede constituirse como dueña de nada. Es a partir de esta reivindicación de la precariedad que creemos pertinente plantearnos considerar la existencia de una ética en el pensamiento blanchotiano; una ética alejada de la deontología y del eudemonismo, pero comprometida con lo más vulnerable del ser humano. Las páginas que siguen pretenden entonces responder a la pregunta de si es posible hablar de una ética en este pensamiento del fragmento y la diferencia.

4.1. EN LA LEJANÍA DE LO NEUTRO: EL PRÓJIMO Y LA ESCRITURA

En el segundo capítulo de este trabajo, que titulamos “Las prefiguraciones de lo neutro”, vimos de un modo pormenorizado, sobre todo a partir del libro *L'espace littéraire*, que Blanchot describía el

devenir de la experiencia de la escritura. Vimos cómo en tal experiencia el sujeto era despojado de su persona constituyéndose como “un él sin rostro” desde un espacio anterior a toda representación. Es en este espacio como el afuera del mundo en el que el yo se desajusta en la medida en que su poder se reduce o se anula, y, donde, para nuestro autor, tiene lugar la relación del tercer género.

El prójimo o el Otro, a la luz de lo que propone Blanchot, es un nombre neutro, pues es el *entre* que escapa siempre de la nominación; una presencia de la que no podemos apoderarnos ni desde el conocimiento, ni desde ningún vínculo amoroso o algún sentimiento de aversión u odio. Lo cual propone un tipo de trascendencia en el sentido de que es anterioridad y no promesa: “anterioridad a toda imagen y a toda experiencia”⁴⁸⁴. Esta imposibilidad de apropiación y aprehensión, no nos libera sin embargo de la responsabilidad de escuchar, contener al Otro siempre desde la lejanía en que aparece; siempre sin poder alcanzar el infinito desde el cual habla, pero que sin embargo escuchamos. La escritura como experiencia de un lenguaje que desajusta todo proceso dialéctico o que aspire a unificar, y en esta medida desentrañar, acercar y descubrir, lo que solo puede ser tanteado a partir de su extrañeza, da cuenta de esta relación del tercer género.

“Ce rapport, nous l’appelons neutre, indiquant déjà par là qu’il ne peut être ressaisi ni lorsqu’on affirme, ni quand on nie, exigeant du langage, non pas une indécision entre ces deux modes, mais une

⁴⁸⁴ Marta López Gil y Liliana Bovencchi, *La imposible amistad*, p. 85.

possibilité de dire qui dirait sans dire l'être et sans non plus le dénier. Et, par là, nous caractérisons peut-être l'un des traits essentiels de l'acte "littéraire" : le fait même d'écrire" (LEI, 104)⁴⁸⁵.

De modo que la relación del tercer género la encontramos en la escritura literaria: relación sin relación que se da fuera de los márgenes del ser tal y como se le concibe desde la antigüedad, por cuanto no hace alusión ni reduce al prójimo a la mismidad (identidad) ni a lo Uno (unidad), sino que más bien aparece fuera de estas categorías. Esta relación sería, pues, una relación que, en la medida en que no nos habla de las relaciones humanas cotidianas, es aquel momento en la que el ser humano deviene lo más desnudo y lo más pobre y con el que no es posible mantener una relación de reciprocidad. Su presencia estaría siempre más allá de la mirada reductora y en esta medida, alejada de todo centro: la presencia del prójimo es la presencia de un misterio por cuanto no puede alcanzarse ni reducirse ni nombrarse; como el libro que puede ser leído, pero cuyo sentido se demora en la oscilación que es más sombra que transparencia. Desde la experiencia de la escritura surge entonces el (lo) desconocido, pues el trazo de su figura huye en

⁴⁸⁵ "Llamamos neutra a esta relación, indicando ya con ello que no puede ser vuelta a aprehender ni cuando afirmamos ni cuando negamos, exigiendo del lenguaje, no una indecisión entre estos dos modos, sino una posibilidad de decir que diría sin decir el ser y sin tampoco negarlo. Y, por este camino, caracterizamos quizá uno de los rasgos esenciales del "acto literario": el hecho mismo de escribir" (trad. cast., p. 91).

un espacio que, como dice Lévinas a propósito de la relación entre humanos⁴⁸⁶, es curvatura:

“Comme si, dans l’espace-temps interrelationnel, il fallait penser sous une doublé contradiction, penser l’Autre –une fois comme la distorsion d’un champ cependant continu et comme dislocation, la rupture, la discontinuité – puis comme l’infini d’un rapport sans termes et comme l’infinie terminaison d’un terme sans rapport” (LEI, 105)⁴⁸⁷.

Nos dice Blanchot que en el espacio de la interacción humana tal vez habría que, para pensar lo Otro, hacerlo desde una “doble contradicción”, esto es, como espacio que, aun en la continuidad, es desvío y dislocación, pero también como la relación infinita carente de términos: términos que no tienen relación pues no son recíprocos, y no lo son porque la escritura, como ejemplo de ese espacio interrelacional, no es diálogo sino más bien el encuentro de la palabra del prójimo, que es inalcanzable y que sin embargo ya siempre está ahí. Desde esta perspectiva, la palabra de la escritura es lo común en el sentido en que lo menciona Erik del Bufalo en el artículo “Maurice Blanchot y la ética

⁴⁸⁶ “Je rappelle que c’est Emmanuel Lévinas qui a donné à ce tour sa signification décisive: “La courbure d’espace exprime la relation entre êtres humains”” (LEI, 104) [“Recuerdo que es Emmanuel Lévinas quien ha dado a ese giro su significado decisivo: “La curvatura del espacio expresa la relación entre seres humanos”” (trad. cast., p. 91)].

⁴⁸⁷ “Como si, en el espacio interrelacional, hubiera que pensar bajo una doble contradicción, pensar lo Otro –una vez como distorsión de un campo no obstante continuo y como la dislocación, la ruptura, de la discontinuidad – después como lo infinito de una relación sin términos y como la infinita terminación de un término sin relación” (trad. cast., p. 92).

de “la escritura”⁴⁸⁸: “Lo común de una comunidad no es la inclusión en un mismo decir, pero es el afuera, el exilio en donde todos estamos y que ocurre fuera de lo mil veces dicho. Lo común de un hombre con otro es la separación. Hay comunidad porque estamos separados”. Aquí lo común tiene que ver con lo anterior a cualquier comunidad, pues se está refiriendo a la palabra literaria como momento inaugural en el que la cercanía de lo Otro se manifiesta pero que únicamente puede experimentarse desde la soledad esencial, tal y como vimos en el primer capítulo a propósito del espacio literario.

La escritura, así, deviene invocación: la carta arrojada por un *Él* que no espera desde el tiempo corriente nuestro, sino desde un tiempo otro que convierte la espera en diferida: pasividad y paciencia. La escritura, así, “marca la renuncia del escritor a la posibilidad de decir “yo” en favor de los personajes, destinados así a encarnar una tercera persona múltiple que coincide con las vidas individuales de las que son portadores”⁴⁸⁹. Es esta la pasividad que reina en el espacio literario, por cuanto el escritor pasa de la acción a un estado de precariedad, en el que él ya no es más un yo amo que dicta las palabras desde una conciencia dueña de sí, sino que las palabras, desprovistas de toda utilidad en el mundo, toman un poder que no se ejerce tampoco como poder sino

⁴⁸⁸ Erik del Bufalo, “Maurice Blanchot y la ética de la escritura”, *Ateneo. Revista Literaria*, Caracas, 2005, p. 6.

⁴⁸⁹ Roberto Esposito, *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, p. 189.

como des-obra, esto es, como si se trazaran en la página en blanco líneas que no son sino borradura. Es lo que constituiría el “encuentro de lo neutro”:

“(…) antes y acaso mejor que el pensamiento, fue la escritura: esa forma de expresión que, a la inversa de la palabra hablada, halla su propio sentido último no al “hacer obra” sino al desactivarla o “des-obrarla”, exponiéndola a su irremediable pérdida de dominio. No por casualidad, desde siempre, “escribir equivale a pasar de la primera la tercera persona”, vale decir, “al acontecimiento no iluminado por lo que ocurre cuando se relata”. Si en una primera etapa —la de la forma épica— la tercera persona constituía “la coherencia personal de una *historia*”, posteriormente, a partir de Cervantes, se convirtió en “lo cotidiano sin empresa, lo que ocurre cuando no ocurre nada”. (...)”⁴⁹⁰.

De modo que, en esta parte, hemos hablado de dos experiencias a través de las cuales se manifiesta lo neutro conservando lo que en éste hay de indecible. La escritura literaria y el sufrimiento extremo por sustraerse al dominio del sujeto, pues ambas están dadas bajo el signo de lo neutro: el Afuera de toda palabra (cotidiana) y el Afuera de la comunidad del mundo conforman la región inhóspita y la que es imposible constituir como morada.

⁴⁹⁰ Roberto Esposito, *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, p. 189.

4.2 UNA ÉTICA BLANCHOTIANA

Partiendo precisamente de este énfasis sobre la vulnerabilidad y la desgracia que hace Blanchot a lo largo de su recorrido reflexivo, es pertinente contestar a la interrogante de si es posible hablar de una ética. Decimos que sí matizando, en primer lugar, que, a causa del carácter fragmentario de su obra, hallamos que este aspecto no se muestra de un modo evidente. Aparece, sin embargo, al hilo del conjunto de su obra, como rumor informulado, pero insistente, como si sus esfuerzos estuvieran encaminados a, veladamente, desde el desvío y la interrupción, poner luz sobre el reconocimiento de nuestra pobreza esencial a través de la noción de lo neutro. En segundo lugar, tomar cada aspecto, tematizarlo y dismantelar el carácter fragmentario para organizarlo en favor de una tesis o una doctrina —precisamente lo que él evitó— supondría, no solo encontrarse con el escollo de las contradicciones, idas y venidas de este pensamiento que, de modo consciente, Blanchot cultivó, sino que hacerlo nos llevaría a atentar contra el corazón de su pensamiento, y sobre todo iría en contra de la propia ética singular que advertimos. El tercer y último punto es que esta ética a la que nos referimos no está tematizada, pero sí encarnada en su manera de escribir atendiendo siempre a la multiplicidad, debiéndose a ella y que puede resumirse en la afirmación de Apolo que el mismo Blanchot cita: “Solo eres un mortal, por eso tu mente tiene que alimentar dos pensamientos a la vez”⁴⁹¹. Esta ambigüedad atraviesa

⁴⁹¹ EL, 99.

todo su itinerario, una dualidad que aparece de varias formas: con la forma de la fenomenología, en la descripción pormenorizada, y de la que se sirve para no reducir el espíritu de un autor a un solo aspecto. También lo hace con la forma del fragmento y a partir del cual muchas de sus sentencias se contradicen, no por capricho, sino por ser la evidencia de esa segunda habla que impide la cristalización del veredicto o el dictamen. En el *L'entretien infini*, por su parte, algunos de sus ensayos son conversaciones: dos hablas en cuyo despliegue velan para ofrecer la oscilación de lo que dice una de las dos.

Después de la segunda Guerra Mundial, desde la filosofía se da el cuestionamiento de categorías que se establecían como centrales en el pensamiento y tenían una clara repercusión en la cultura: Mismidad, Unidad, Totalidad. Esta tríada, al ser cuestionada, encuentra sus lagunas en la medida en que elimina la otredad terminando siempre por asimilar la diferencia. Es en este contexto en el que lo neutro aparece como noción fundamental, que Blanchot profundiza para cavar en estas categorías. Precisamente por esto, rechaza ubicar lo neutro en el horizonte de la categorización puesto que dejaría fuera lo que en él quiere preservar: lo otro, el prójimo, el extranjero, el exilio, la muerte. Todos estos conceptos son propicios para hablar de una ética, en el sentido de que, allende el mundo, fuera del Logos, hay un reducto o residuo que va a constituir nuestra diferencia y, al mismo tiempo, nuestra no pertenencia. Blanchot atiende, y en esta atención se mantiene, lo precario humano, su particularidad, lejos del espejismo que diluye la diferencia. Elementos que también encontramos en

Lévinas, pero no son puestos en marcha como lo hace el propio Blanchot.

Para resaltar esta diferencia, el discurso de Blanchot se mantiene en la dispersión, sostenido en la imprevisibilidad y en el que, como lectores sentimos, repetidas veces, que no podemos avanzar, como si los diferentes registros en los que se instala nos arrastraran a experimentar ese espacio de exilio del que habla en muchos de sus ensayos. Así, la escritura blanchotiana se da en el espacio ético de la multiplicidad, mostrando y tejiendo con persistencia una urdimbre que parte de la precariedad humana, aunque no se reduce a ella, pues en todo este recorrido encontramos la exposición de lo dramático de la vida humana en todos sus matices: posibilidad y poder, pasividad y sufrimiento, coraje vital absurdo por inexplicable, la capacidad de reírse de las cosas, y al mismo tiempo y del otro lado, deseo de muerte y derecho a ella. Una polifonía que destaca nuestra pasividad y que sería imposible sin el esmero observador y sin ese lenguaje que se retuerce al punto de producir aquello que él mismo decía, en *Faux pas*, de una biografía sobre Mallarmé: “Una vez leída...nos deja el feliz sentimiento de no saber nada. Nuestra ignorancia permanece pura. Tal es el verdadero fruto de una perfecta erudición y de una inteligencia impregnada de amor” (trad. cast., p. 112).



5. CONCLUSIONES

Memento mori.

A lo largo de esta investigación, hemos intentado subrayar lo que el pensamiento blanchotiano destaca de lo más pasivo y, en el caso humano, lo más precario.

En el primer capítulo, comenzamos haciendo un itinerario descriptivo de la obra crítica del autor acerca de la experiencia literaria y en la que Blanchot pone en marcha una fenomenología en la que distingue cada paso del movimiento de la escritura. Así es como los textos blanchotianos van a dar cuenta —desde su propia multiplicidad— de un habla plural que, en lugar de despejar lo enigmático, lo acentúa, dando lugar a un discurso que carece de centro en la medida en que no elabora una tesis o un sistema, sino que, a través del comentario y el fragmento, se instala en el espacio del Afuera.

La escritura —en tanto literatura— se establece como travesía hacia lo neutro por cuanto en ella el lenguaje abandona su rol meramente atributivo y de elemento mediador en la comunicación para nombrarse a sí mismo. Es de esta manera como el lenguaje deja de un lado su intención de verosimilitud, su afán de comunicar, para instalarse en un espacio otro que ya no cristalizará en el mundo como resultado o

sinónimo de productividad, sino que, muy al contrario, será una palabra liberada de la fijeza que significa y funda, argumenta y analiza. Pasa a ser una palabra dislocada que en, en el caso de erigir semejanzas, las burla. Blanchot, teniendo como referente a Stéphane Mallarmé, distingue, así, dos tipos de lenguajes: el bruto y el esencial. En el primero, ubicará el lenguaje como representación que, sin embargo, aun garantizando unos puntos fijos que posibilitan el saber y el conocimiento contiene, al mismo tiempo, la violencia de hacer desaparecer la cosa material haciéndola invisible. Así, el lenguaje bruto no da las cosas, sino que, elevándolas al mundo de la generalidad, las suprime. Lo singular, desde esta perspectiva, quedaría relegado en favor de la permanencia y la estabilidad. El lenguaje esencial, el de la literatura, en cambio, al no hacer caso de esos puntos fijos, por cuanto su fin no es el de la garantía del sentido del mundo, de su falsedad o verdad, se ofrece a sí mismo y a su propia dispersión. Es en este sentido en el que la palabra esencial o literaria deviene palabra errante, la ruina del lenguaje ordinario, su estrago, pues es una palabra corrompida — sacada— del uso habitual. Palabra hecha de inquietud e incertidumbre.

Este quiebre dado en el lenguaje esencial constituye una soledad que es contemporánea de la soledad de quien escribe puesto que, si en esa palabra se borran las cargas de la unidad, de la totalidad y de la dialéctica, el escritor, a veces sirviente, otras portador, se despliega en ese espacio desértico por ocurrir en el afuera del mundo.

Blanchot, a lo largo de todo su pensamiento, pone especial énfasis en hacer una topografía que indique la interrupción, el accidente y el error que establecen la diferencia al tiempo que dan voz a la pluralidad de hablas. No solo pretende mostrar el despojo, la hilacha, la fragilidad, sino que los resguarda. Los resguarda en su carácter patético, es decir, en su carácter de pasividad y precariedad, no para superarlos sino mostrarlos en su condición de retazo o de perforación que interrumpe el continuo del mundo. Digamos que Blanchot muestra el residuo, la basura que ha sido relegada por cuanto ha dejado de ser valor de cambio por su inutilidad misma, señalando lo que en nosotros corresponde a lo más mortal y, en este sentido, aludiendo y recordándonos nuestro rostro de moribundos. Así, hemos visto a lo largo del presente trabajo cómo Blanchot pone en marcha una serie de conceptos para mostrar una parte humana nuestra que se hace más evidente en el sufrimiento extremo aun cuando está ya siempre allí, pero que escamoteamos, pues esa parte no sirve ni a la técnica, ni a la ideología ni a las instituciones. Desde este punto de vista entonces podemos decir que lo neutro, siendo una noción a partir de la que Blanchot traza el desajuste de la subjetividad y de la voluntad, su interrupción, plantea entonces una libertad que no tiene que ver con la elección sino con una parte soberana en toda humanidad que siempre está más allá o más acá de lo que se establece como lo hegemónico del mundo; como si aun en el sufrimiento extremo, aun en el padecimiento y en el surgir de nuestro lado más precario, hubiese también una

excepción que no se rinde y desde cuya fisura se mina el edificio de lo que, socialmente, aparece como inexpugnable. Una suerte de desobediencia inherente a la vida que no constituye mundos, pero que desarregla el existente recuperando una parte en nosotros no domesticada. Por lo tanto, es pertinente preguntarse por qué Blanchot pone su reflexión en aquello que se establece como vibración que desajusta; por qué quiere insistir no tanto en la regularidad o irregularidad del terreno como en la falla de lo subterráneo, allí donde lo que se busca y se espera es más homogeneidad que diferencia, la generalidad a lo singular, lo sabido a lo imprevisible. Si bien es cierto que buena parte de su vida intelectual nuestro autor se alimentó de corrientes filosóficas tradicionales, especialmente de Hegel y Heidegger, no es menos cierto que supo ver en lo ignorado o silenciado en esos sistemas el movimiento de una impugnación que sacudía desde el lenguaje hasta la vida humana, lo cual trae como consecuencia un pensamiento que se compromete, no con (o desde) la ideología, la ciencia o la religión, sino con aquello —y aquel— que están más allá de ese límite que la Razón como depositaria de la mismidad y a los que el sentido no llega a alcanzar. Así, se abre un espacio en el que la indigencia es el cabo suelto que a modo de murmullo se despliega silenciosamente —arruinando— y que es inmanejable en la medida en que escapa de nuestro control, si con control hacemos alusión a la capacidad de sumirlo en nuestro modo de comprender, que consiste en traducir y reducir lo otro a la inteligibilidad.

El esfuerzo de Blanchot consiste entonces en dar pistas sobre aquello que no puede ser conceptualizado o formalizado, de allí que hable de lo neutro o lo impersonal como una noción escurridiza, que el pensamiento no es capaz de decir a través del lenguaje “bruto” u “ordinario”, por lo que lo ubica en el espacio del poema, en ese lenguaje que es, para nuestro autor, olvido y origen. En la palabra poética el mundo con sus claridades y eficacias se calla. Desde esta perspectiva, decimos que Blanchot hace a lo largo de toda su obra una profundización del error que podríamos asociar a la herida, y que, en primer término, expone al escritor como el muerto y el superviviente de un movimiento que, en la escritura, desarticula su subjetividad y lo traslada, borrándolo, hacia un trayecto que carece de acabamiento. De ahí que la obra sea, en realidad, “desobra”, por cuanto se inscribe en un afuera del tiempo y de la que el yo es destituido en favor de un Él abocado a lo impersonal.

Es precisamente por este viraje del yo al Él —“Neutro sin rostro, sin figura” dirá Lévinas—⁴⁹², por lo que la actividad literaria va a devenir momento de riesgo en el que el escritor muere, en tanto se hace receptor de una impersonalidad que supone su disipación y que lo conmina a desentenderse de sus tareas y obligaciones en lo que, a lo largo de nuestro trabajo, hemos llamado el “reino del día”.

⁴⁹² Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, p. 30.

Partiendo de esta conversión del escritor en nadie, mostramos, a través de las experiencias de Mallarmé, Kafka y Rilke, y luego más superficialmente de las de Virginia Woolf y Paul Claudel, las indagaciones literarias de estos autores, pero ya no para hablar de sus obras y exponer su coherencia, sino lo que en ellas zozobra; el intervalo en que se suscita lo provisional y lo accidental. Por eso Blanchot, en este recorrido, echa mano de las cartas y diarios de los escritores, pues en ellos hallamos las huellas de esas fluctuaciones en relación a la escritura y que se vinculan a lo imposible del lenguaje y la obra. La muerte es, como mostramos, un concepto central de este análisis.

Mallarmé muestra en las cartas que envía a sus amigos, mientras escribía *Igitur*, su encuentro con el naufragio del lenguaje, pero también con lo impersonal que sustituye al yo. La obra, en este sentido, va a ser el testimonio de esa búsqueda, el hundimiento y la aparición del “todo desaparece” que alude a la desaparición de una conciencia reguladora que ya no se encuentra con la identidad y la unidad sino con el espacio de la dispersión, con una impotencia que comienza con la materialidad del lenguaje, en el que por fin aparece el silencio y termina con la desaparición de ese yo que alterna entre disipación y afirmación. Pero Mallarmé, tal vez influenciado por Hegel, quiere profundizar en esa nada para alcanzar en ella misma su posibilidad y consigue, ya en la última versión de ese texto atestado de correcciones y apuntes, la superación de la nada y de la noche que van a constituir el punto central de *Igitur*.

Kafka, por su parte, establecerá una relación con la muerte, no ya para superarla, sino para ir a su encuentro. La escritura es, en este caso, el puente, la llave que le permite “morir contento”. Kafka no hará de sus indagaciones respecto de la literatura algo personal, sino la vía para dirigirse a otro escenario y contemplarse en el desierto, esto es, en el afuera del mundo, y a través del cual encuentra y experimenta la muerte. Desde esta perspectiva, la muerte se inscribe como posibilidad, pero no para realizarse en el espacio de las tareas humanas sino precisamente para suspenderlas, para alcanzar esa intimidad insegura y temblorosa vinculada en este caso con lo imprevisible.

Rainer Maria Rilke, en cambio, en un primer momento, a través de *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigges*, hablará de una muerte que lleve nuestro nombre: “muerte propia”, en contraposición a la muerte impersonal, pero comprende unos años más tarde que la muerte propia nos limita a permanecer en la cárcel del yo y expulsa el misterio de lo que escapa de nuestro poder. Así va a ser como el autor bohemio irá atisbando, a través de los viajes, la soledad y la escritura, la co-pertenencia de vida y muerte. También, en este caso, la muerte es tomada como posibilidad, pero preservando su carácter de oscuridad. La misión humana será, pues, integrar esta muerte —profundizarla— y Rilke encontrará en la palabra poética el espacio en el que esta muerte logra la transmutación de lo visible en invisible.

Blanchot responde con esta fenomenología de la muerte en estos tres autores a Heidegger, quien vio en la muerte la posibilidad más

auténtica del ser humano y en la cual se inscribía su actividad, es decir, la muerte como portadora, no solo de sentido, sino de un movimiento que posibilita el despliegue humano (muerte como “posible totalización”: (*mögliche Ganzheit* = posible integridad). Blanchot verá en la muerte el cese de todo poder y lo que no tiene relación con nosotros, lo oscuro e inabordable, por lo que la vincula con la *imposibilidad* en el sentido de que queda fuera del ámbito de lo cognoscible. Este enfoque no le impide hacer un recorrido por los diferentes aspectos de la muerte a la luz de las experiencias de Mallarmé, Kafka y Rilke y enumerar otras formas de *poder morir*. Y si bien éstas se conectan con la escritura, Blanchot no ve en esta fenomenología una mera instrumentalización de la muerte para hablar de literatura, sino que las presenta y resalta como modalidades de la pasividad negando, así, la extensión de lo voluntario y, en este sentido, de nuestro dominio. Es evidente que, para Blanchot, no es solamente con la muerte como se manifiesta nuestra vulnerabilidad, pero es en la muerte en la que se da de manera radical por cuanto desarregla e interrumpe el yo y sus cálculos sin que podamos impedirlo. La muerte como aquello que arruina, suspende y expulsa se emparenta con lo neutro en la medida en que escapa a toda categorización.

Lo neutro es una noción que atraviesa toda la obra de Blanchot y que en nuestro trabajo desempeña un rol fundamental, en la medida en que es en lo neutro en donde se sostiene el vínculo entre dos experiencias que en apariencia no tienen nada que ver: la de escribir y

la del sufrimiento extremo. Como vimos a lo largo de toda la investigación, Blanchot destaca en la experiencia literaria una pasividad en la que ubica a lo neutro —lo impersonal— que descompone el yo y sus seguridades, arrojando a quien escribe al espacio de lo imaginario. No se refiere Blanchot a un espacio onírico o a un espejismo sino al momento en el que “desaparecen todos los rostros que se prefieren”. El escritor se instala, ya muerto —con un yo alterado, borrado— en un espacio otro en favor de la obra, pero en el que, sostenido en la fascinación, como Orfeo en búsqueda de Eurídice dos veces perdida, desobedece la ley que prohíbe esa mirada que consigue ver solo humo por la impaciencia de alcanzar el punto que quiere permanecer disimulado; la obra exige ir hacia ese punto, pero únicamente puede recibir la mirada que permanece de ojos cerrados, protegiendo la profundidad de la noche. Por eso, para Blanchot la escritura se inscribe en este fracaso, puesto que el escritor tiende hacia una carnada que se escapa, conminándolo, así, al error sin fin, a una búsqueda sin resultado. Orfeo —el escritor— es entonces el superviviente que muere incesantemente. Foucault lo explica de esta manera:

“Esa mirada de Orfeo en el umbral vacilante de la muerte, va en busca de la presencia oculta, intentando devolverla, en imagen, a la luz del día, pero no conserva de ella más que la nada, en la que el poema precisamente puede manifestarse”⁴⁹³.

⁴⁹³ Foucault, *El Pensamiento del Afuera*, p. 29.

El punto hacia donde es atraído el escritor, lo expulsa en un ejercicio de disimulación y en cuya búsqueda se desentiende del mundo y de sus propias preferencias, no por un ejercicio de la voluntad, sino por la exigencia de la obra. De modo que si para Albert Camus son la oscuridad y la complejidad del mundo las condiciones para que haya arte, para Blanchot, en cambio, el arte —la literatura— se instala en el espacio de la soledad en la que el ser humano ha roto con el mundo y yace como un él sin rostro que deambula, insomne, perseverando en una empresa interminable. Así lo señala nuestro autor en *L'espace littéraire*:

“L’art est d’abord la conscience du malheur, non pas sa compensation. (...) L’art n’a pas pour objet des rêveries, ni des “ constructions ”. Mais il ne décrit pas non plus la vérité (...). Car l’art est lié (...) à ce qui est “ hors ” du monde et il exprime la profondeur de ce dehors sans intimité et sans repos, ce qui surgit quand, même avec nous, même avec notre mort, nous n’avons plus des rapports de possibilité. L’art est la conscience de ce “malheur”. Il décrit la situation de celui qui est perdu lui-même, qui ne peut plus dire “moi”, qui dans le même mouvement a perdu le monde, la vérité du monde, qui appartient à l’exil, à ce temps de la détresse où, comme le dit Hölderlin, les dieux ne sont plus et où ils ne sont pas encore. Cela ne signifie pas que l’art affirme un autre monde, s’il est vrai qu’il a son origine, non dans notre monde, mais dans l’autre de tout monde” (EL, 85-86)⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ “El arte es ante todo la consciencia de la desgracia, no su compensación. (...) El arte no tiene por objeto ensueños ni “construcciones”. Pero tampoco describe la verdad. (...) El arte está ligado a lo que está “fuera” del mundo, y expresa este

El artista —escritor— como despojo, como un yo roído y disminuido en la pura neutralidad de la palabra: sin yo y sin mundo; una dimensión otra, que se sustrae de todo amparo y en el que su poder palidece. Y es esta desgracia vinculada a lo neutro lo que nos permite hacer la ensambladura con aquel ser humano de los campos de concentración del que nos habla Blanchot en *L'entretien infini* como ejemplo del sufrimiento extremo. Aunque nuestro autor no desarrolle esta coincidencia, de ningún modo nos parece accidental en la medida en que a lo largo de toda su obra, como advertimos en estas páginas, se sostiene con insistencia una reflexión sobre aquello que permanece fuera del concepto y se presenta como murmullo o balbuceo interminable, como un residuo inaprehensible, lo escindido en lo humano y que no admite reparación. Podríamos cambiar los términos en esta cita de Blanchot, y en lugar de “arte” poner la palabra “sufriente” o “desgraciado” y encontraríamos entonces la misma descripción.

Justamente por esta semejanza entre el escritor y el sufriente es por lo que nos atrevimos, como hipótesis, hablar del itinerario blanchotiano como un recorrido que, partiendo de lo neutro, se

afuera sin intimidad y sin reposo, lo que surge cuando no tenemos más relaciones de posibilidad ni con nosotros mismos ni con nuestra muerte. El arte es la consciencia de “esta desgracia”. Describe la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir “yo”, de quien en el mismo movimiento perdió el mundo, a la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a este *tiempo del desamparo* donde, como dice Hölderlin, los dioses ya no están y todavía no son. Esto no significa que el arte afirme otro mundo, aunque tenga su origen no en otro mundo sino en el otro de todo mundo” (trad. cast., pp. 68-69).

encamina hacia una ética desde la precariedad y a partir de lo cual expone un genuino interés en destacar que nuestra humanidad no tiene todo el patrimonio ni de la voluntad ni del dominio sino que nuestras vidas aparecen enmarcadas en la alternancia de la afirmación de un yo (frágil) y una interrupción de la subjetividad en la que ya no pertenecemos sino al espacio del desamparo de aquellos que no tienen comunidad. Precisamente por esto, en toda la obra vemos el hincapié por parte de nuestro autor de hacer ver este rasgo fundamental de nuestra condición humana: el la precariedad o vulnerabilidad. Como vimos, Blanchot profundiza en este aspecto a través de su indagación sobre la muerte, lo neutro y a través de la *otra* relación con el prójimo y en la que la literatura aparecerá como espacio, no de unión, sino de encuentro pero mediado por una lejanía infinita, como si, en esa relación que Blanchot llama la relación del tercer género, se diera, ya lejos de la mismidad y la unidad, en una anterioridad que imposibilita hablar tanto de un *yo* como de un *nosotros*, pues no se trata de una reunión sino de una infinitud dada en el espacio de exilio. Relación que es anterior a toda nominación y a todo reconocimiento identitario. En el encuentro con el prójimo —*l'autrui*— no está la reciprocidad del diálogo, sino la escritura y en la que se da una distancia que impide, no solo apropiarme del otro, sino identificarlo, deviniendo, así, lo irreductible fuera de toda esencia.

La amistad entre Blanchot y Lévinas ha sido reseñada incontables veces por comentaristas y especialistas. Esta amistad

también se muestra en las resonancias que de Lévinas aparecen en el pensamiento blanchotiano y viceversa. Pero Blanchot no tematiza sus nociones como si lo hará con más énfasis Lévinas, como si nuestro autor hubiese elegido el fragmento —la hilacha— a propósito y en este sentido mantenerse en la fisura, doblemente alejado de la univocidad y permanecer en el límite dando testimonio de las idas y venidas del lenguaje literario, sostener su indigencia al tiempo de sostener lo que en el ser humano hay de indestructible, visto ya como prójimo. Este permanecer en la perforación, en lo discontinuo, nos impide hablar de una ética en sentido normativo o en sentido eudemonista, pero sin duda debemos reconocer y subrayar que en todo el discurso blanchotiano se despliega —desde la capa más temprana y superficial hasta la más profunda— un compromiso con la alteridad, con lo (el) excluido, con el sufriente, con lo insignificante, con el desecho del mundo. Su voz se une a la reverberación de lo neutro, al *il* y *a* que desarregla sin despreciar, que impugna sin aniquilar. La voz blanchotiana se constituye como recordatorio persistente de nuestra pobreza esencial que no desaparece ni siquiera en una ilusoria omnipotencia. Su mirada es fundamentalmente ética en la medida en que comprende y muestra de manera oblicua, aunque insistente, nuestra condición de mortales. Si con Barthes⁴⁹⁵ decimos que el neutro desbarata el paradigma, Blanchot encarna esta voz que quiebra el discurso no para decir el poema sino

⁴⁹⁵ Roland Barthes, *Lo Neutro, Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, p. 51.

nuestra frágil condición, aun en el sistema, en la totalidad o en el totalitarismo.

Se cuenta que en la antigua Roma, cuando los generales victoriosos entraban a la ciudad, los esclavos —montados junto a ellos en el carro— les susurraban al oído: *memento mori*. Blanchot es esta voz, este recordatorio tenaz y necesario que también se esmeró por permanecer ausente del ruido del mundo, sin rostro, profundizando su pobreza esencial.



6. BIBLIOGRAFIA

6.1. DE MAURICE BLANCHOT

Faux pas, Gallimard, Paris, 1943.

La part du feu, Gallimard, Paris, 1949.

Thomas l'obscur, (nouvelle version), Gallimard, Paris, 1950.

L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955.

Le livre à venir, Gallimard, Paris, 1959.

L'entretien infini, Gallimard, Paris, 1969.

Les pas au-delà, Gallimard, Paris, 1973.

L'écriture du désastre, Gallimard, Paris, 1980.

De Kafka à Kafka, Gallimard, Paris, 1981.

La communauté inavouable, Minuit, Paris, 1983.

6.2. OBRA TRADUCIDA AL ESPAÑOL:

Falsos pasos, Pretextos, Valencia, 1977.

Thomas el oscuro (nueva versión), Pretextos, Valencia, 1982.

La sentencia de muerte, Pretextos, Valencia, 1985.

El diálogo inconcluso, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.

De Kafka a Kafka, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

El espacio literario, Paidós, Buenos Aires, 1992.

El paso (no) más allá, Paidós, Barcelona, 1994.

La comunidad inconfesable, Arena libros, Madrid, 2002.

El libro por venir, Trotta, Madrid, 2005.

La parte del fuego, Arena Libros, Madrid, 2007.

La escritura del desastre, Trotta, Madrid, 2019.

6.3. ESTUDIOS Y OTRAS OBRAS

AGAMBEN, Giorgio, *Idea de prosa*, Editora Nacional, Madrid, 1989.

AGAMBEN, Giorgio, *La palabra y el fantasma de la cultura occidental*, Pretextos, 1995.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.

ANTELME, *L'espèce humaine*, Gallimard, París, 1957. *La especie humana*, Arena Libros, Madrid, 2001.

ARROYO, Susana “¿Quién es Malte Laurids Brigge?”, *Signa*, UNED, N° 17, 2008, pp. 153-170.

- AVILÉS**, Juan G., *La voz de su misterio*, Centro de estudios Teológicos-Pastorales “San Fulgencio”, Murcia, 1995.
- AVILÉS**, Juan G., “Los hombres destruidos”, *Revista Espinosa*, Nº 4, 2003, pp. 17-34.
- BARTHES**, Roland, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1984.
- BARTHES**, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003.
- BARTHES**, Roland, *Lo neutro*, Siglo XXI, Buenos aires, 2004.
- BARTHES**, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Paidós, Barcelona, 2011.
- BIDENT**, Christophe, *Reconocimientos. Antelme, Blanchot, Deleuze*, Arena Libros, Madrid, 2006.
- BONNEFOY**, Yves, *Lugares y destinos de la imagen*, El cuenco de la plata, Buenos Aires, 2007.
- CADENAS**, Rafael, *Falsas Maniobras*, Arte, Universidad de Carabobo, Valencia, 1966.
- CADENAS**, Rafael, *Obra entera, Poesía y prosa*, Pretextos, Valencia, 2007.
- CARSON**, Anne, “Ensayo sobre aquello en lo que más pienso”, *Revista de Occidente*, Nº 313, Madrid, 2007, pp. 128-134.
- CHAR**, René, *Obras completas*, Trotta, Madrid, 2007.
- COLLI**, Giorgio, *La sabiduría griega*, Trotta, Madrid, 2008.
- DE MAN**, Paul, *Visión y ceguera*, Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991.

DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada de occidente*, Paidós, Barcelona, 2007.

DEL BUFALO, Erik, “Maurice Blanchot y la ética de la escritura”, *Revista Literaria Ateneo*, N° 25, Caracas, 2005, pp. 5-11.

DEL BUFALO, Erik, “El prójimo como utopía”, *Apuntes Filosóficos*, V. 15, N° 28, Caracas, 2006, pp. 1-9.

DEL BUFALO, Erik, *El rostro, lugar de nadie. Erotismo, ética y umbral en la obra de Alí González*, Fundación Mercantil, Caracas, 2006.

DELEUZE, Gilles, *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1994.

DELEUZE, Gilles, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.

DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.

DELEUZE, Gilles y Guattari Félix, *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2008.

DERRIDA, Jacques, *Cómo no hablar*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997.

DERRIDA, Jacques, *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2000.

DERRIDA, Jacques, *Cada vez única, el fin del mundo*, Pretextos, Valencia, 2005.

ESPOSITO, Roberto, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Amorrortu Editores, Buenos Aires-Madrid, 2009.

FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996.

FOUCAULT, Michel, *El Pensamiento del Afuera*, Pretextos, Valencia, 1997.

FOUCAULT, Michel, *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.

FREUD, Sigmund, *Recordar, repetir y reelaborar, Obras completas*, Tomo XII, Amorrortu, 1978, <https://www.studocu.com/gt/document/universidad-nacional-de-colombia/contexto-y-poblaciones-con-discapacidad/otros/sigmund-freud-obras-completas-tomo-xii-sobre-un-caso-de-paranoia-amorrortu-editores-1996/5582058/view> [consultado: 20/06/2019]

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.

HEGEL, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

HERÁCLITO, *Fragmentos*, Aguilar, Buenos Aires, 1973.

JABÈS, Edmond, *Libro de las preguntas*, Siruela, Madrid, 1990.

KAFKA, Franz, *Diarios*, Emecé, Buenos Aires, 1953.

KAFKA, Franz, *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, Compilación de Eric Heller y Joachim Beug, Anagrama, Barcelona, 1984.

KAFKA, Franz, *El castillo*, Círculo de Lectores, Madrid, 1999.

KAFKA, Franz, *Cartas al padre*, Círculo de Lectores, Madrid, 1999.

KERTÉSZ, Imre, *Sin destino*, Acantilado, Barcelona, 2002.

KOVADLOFF, Santiago, *El enigma del sufrimiento*, Buenos Aires Sudamericana, 2008.

KRISTEVA, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, 1991.

LACAN, Jacques, *El malentendido*, Caracas, 1980, www.psicoanálisisinédito.com [consultado: 15/01/2020]

LAPORTE, Roger, “Pongamos que se habla de Maurice Blanchot”, *Revista Archipiélago*, N° 49, Barcelona, 2003, pp. 11-16.

LÉVINAS, Emmanuel, *De la existencia al existente*, Arena, Madrid, 1986.

LÉVINAS, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993.

LÉVINAS, Emmanuel, *Sobre Maurice Blanchot*, Trotta, Madrid, 2000.

LÉVINAS, Emmanuel, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001.

LÉVINAS, Emmanuel, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca, España, 2011.

LISPECTOR, Clarice, *Un soplo de vida*, Siruela, Madrid, 1999.

LÓPEZ, Tedi, *La noche en blanco de Mallarmé*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

LÓPEZ, Martha y BONVECCHI, Liliana, *La imposible amistad*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1959.

MALLARMÉ, Stéphane, *Antología poética*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982.

- MATISSE**, Henri, *Sobre arte*, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- MONTAIGNE**, Michel, *Ensayos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> [consultado: 2/02/ 2014].
- NIETZSCHE**, Friedrich, *Nihilismo: Escritos póstumos*, https://www.academia.edu/15130351/EL_NIHILISMO_Escritos_p%C3%B3stumos [consultado: 19/05/2019].
- NUSBAUM**, Martha, *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, A. Machado libros, Madrid, 2005.
- OVIDIO**, *Las Metamorfosis*, Porrúa, Buenos Aires, 1994.
- PALACIOS**, María Fernanda, *Sabor y saber de la lengua*, Otero Ediciones, Caracas, 2004.
- PESSOA**, Fernando, *Libro del desasosiego*, Ediciones Seix Barral, Barcelona, 1993.
- PIZARNIK**, Alejandra, *Fragmentos para dominar al silencio*, Colección Visor Poesía, Madrid, 1993.
- PLATÓN**, *El Fedro o de la Belleza*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1989.
- PROUST**, Marcel, *Albertine disparue*, Thélème, Paris, 2006.
- RAULET**, Gerard, “Structuralisme and post-Structuralisme: An Interview with Michel Foucault”, *Telos* 55, 1983, pp. 195-211.
- RILKE**, Rainer Maria, *Los cuadernos de Malte Laureds Brigge*, Monte Ávila, Caracas, 1990.

RILKE, Rainer Maria, *Las elegías de Duino*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.

RILKE, Rainer Maria, *El poeta y su trabajo*, Edición de Martín Pérez Centeno, Universidad Autónoma de Puebla, México DF., 1998.

RILKE, Rainer Maria, *Diarios de juventud*, Pretextos, Valencia, 2000.

RILKE, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona, 2003.

RILKE, Rainer Maria, *Los sonetos de Orfeo*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2003.

RILKE, Rainer Maria, *El Libro de horas*, Hiperión, Madrid, 2005.

RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones. Seguidas de las cartas del vidente*, Hiperión, Madrid, 1985.

ROBERT, Marthe, *Kafka y el proceso de la literatura*, Eco, Bogotá, 1965.

RODRÍGUEZ, José Luis, *Verdad y escritura. Hölderlin, Poe, Artaud, Benjamin, Blanchot*, Anthropos, Santa Fé de Bogotá, 1994.

RUIZ de SAMANIEGO, Alberto, *Una estética de lo neutro*, Servicio de Publicaciones Universidade de Vigo, Vigo, 1999.

SAIDEL, Matías, “Más allá de la persona: lo impersonal en el pensamiento de Roberto Esposito y Giorgio Agamben”, *Erikasia*, 16, septiembre, 2013, pp. 159-176.

SPINOZA, Baruch, *Ética*, Alianza editorial, Madrid, 2007.

TRÍAS, Eugenio, *La dispersión*, Taurus, Madrid, 1971.

VALLEJO, César, *Poemas escogidos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991.

VIÑUELA, María Cristina, “Aproximación al dolor y al sufrimiento en la literatura”, *Anales de la academia nacional de ciencias morales y políticas*, Parte II: Institutos de Bioética, Buenos Aires, 2010, pp.1-26.

ZAMBRANO, María, *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971.

ZAMBRANO, María, *La razón en la sombra*, *Antología del pensamiento de María Zambrano*, Siruela, Madrid, 1993.

ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Verdier Philia, L'Aude, 2001.

